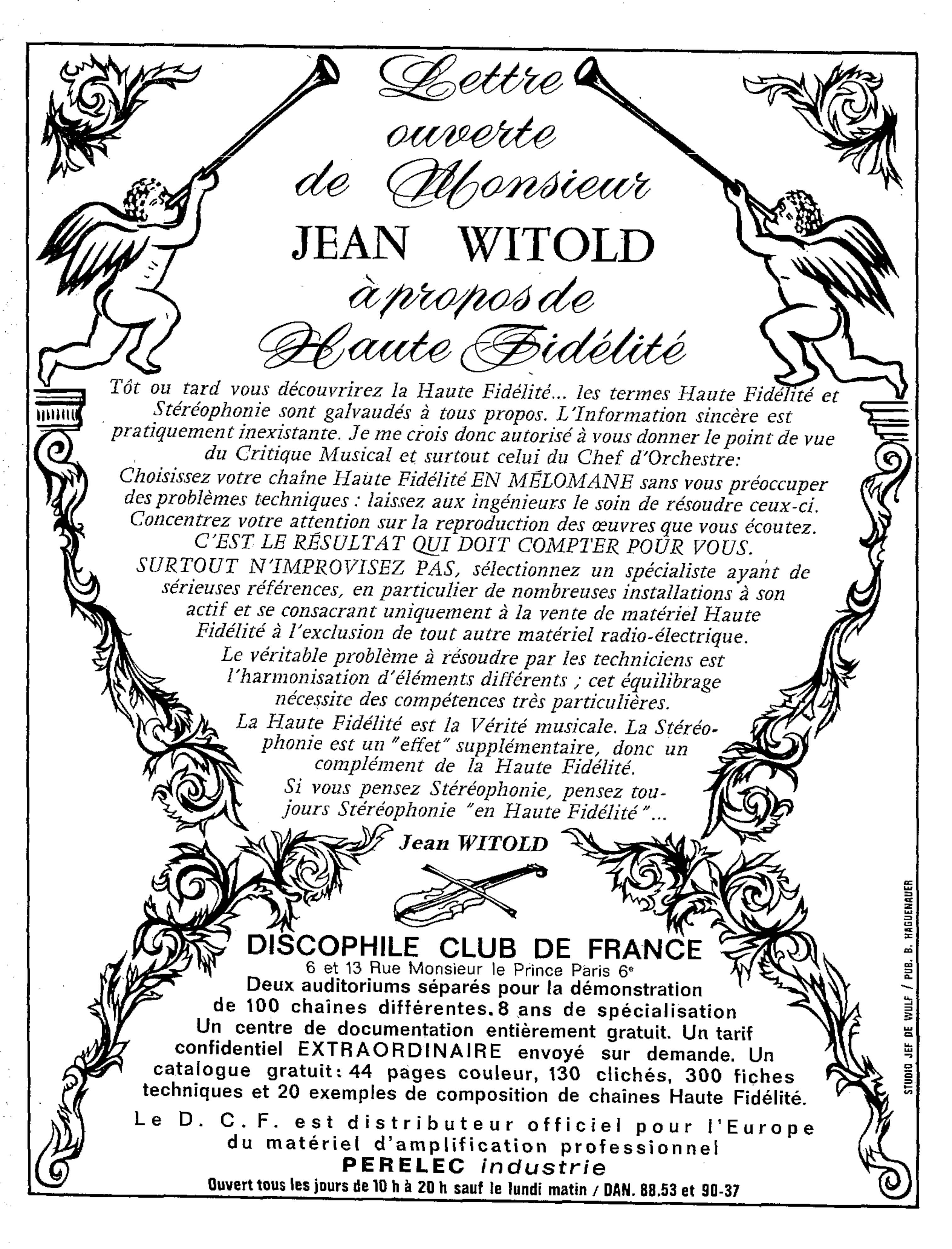
cahiers du CINEMA

Spécial
Etats Unis Japon
Mizoguchi
Brooks Edwards
Imamura



166/167 mai-juin 1965


Lettre
ouverte
de Monsieur
JEAN WITOLD
à propos de
Haute Fidélité
Tôt ou tard vous découvrirez la Haute Fidélité... les termes Haute Fidélité et Stéréophonie sont galvaudés à tous propos. L'Information sincère est pratiquement inexistante. Je me crois donc autorisé à vous donner le point de vue du Critique Musical et surtout celui du Chef d'Orchestre:
Choisissez votre chaîne Haute Fidélité EN MÉLOMANE sans vous préoccuper des problèmes techniques : laissez aux ingénieurs le soin de résoudre ceux-ci.
Concentrez votre attention sur la reproduction des œuvres que vous écoutez.
C'EST LE RÉSULTAT QUI DOIT COMPTER POUR VOUS.
SURTOUT N'IMPROVISEZ PAS, sélectionnez un spécialiste ayant de sérieuses références, en particulier de nombreuses installations à son actif et se consacrant uniquement à la vente de matériel Haute Fidélité à l'exclusion de tout autre matériel radio-électrique.
Le véritable problème à résoudre par les techniciens est l'harmonisation d'éléments différents ; cet équilibrage nécessite des compétences très particulières.
La Haute Fidélité est la Vérité musicale. La Stéréophonie est un "effet" supplémentaire, donc un complément de la Haute Fidélité.
Si vous pensez Stéréophonie, pensez toujours Stéréophonie "en Haute Fidélité"...
Jean WITOLD
DISCOPHILE CLUB DE FRANCE
6 et 13 Rue Monsieur le Prince Paris 6e
Deux auditoriums séparés pour la démonstration de 100 chaines différentes. 8 ans de spécialisation
Un centre de documentation entièrement gratuit. Un tarif confidentiel EXTRAORDINAIRE envoyé sur demande. Un catalogue gratuit: 44 pages couleur, 130 clichés, 300 fiches techniques et 20 exemples de composition de chaines Haute Fidélité.
Le D. C. F. est distributeur officiel pour l'Europe du matériel d'amplification professionnel
PERELEC industrie
Ouvert tous les jours de 10 h à 20 h sauf le lundi matin / DAN. 88.53 et 90-37
STUDIO JEF DE WULF / PUB. B. HAGUENAUER

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS ● Inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef-d'œuvre

	Michel Aubriant (Paris-Presse)	Robert Benayoun (Positif)	Jacques Bontemps (Cahiers)	Jean-Louis Bory (Arts)	Albert Cervoni (France-Nouvelle)	Michel Cournot (Le Nouvel Observateur)	Michel Delahaye (Cahiers)	Jean-André Fieschi (Cahiers)	Jacques Rivette (Cahiers)	Georges Sadoul (Lettres Françaises)
Alphaville (J.-L. Godard)	★★★★	●	★★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★
Les Communiants (I. Bergman)	★★★	●	★★★★	★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★
La 317e section (P. Schœndœrffer)	★★★★	★	★★	★★★★	★★	★★★	★★★	★★	★★★	★
Thomas l'imposteur (G. Franju)	★★	★	★★	★★	★★	●	★★★	★	★★	★★★
Covers Girls (*J. Bénazéraf*)	★★		★★					★	★★	
Journal d'une femme en blanc (C. Autant-Lara)	★	●	★★	●	★	★★	★★★	★★	★★★	★★
Danse macabre (A. Dawson)	●	★	★★★	★				★★★	★	
Major Dundee (S. Peckinpah)	★★	★★	★★	★★★	★★	●	★	★	●	★★
Comment tuer votre femme (R. Quine)	★★	★★★	★	★	★★	●	●	★	★★	★
Le Vampire de Dusseldorf (R. Hossein)	★	★★	★	★	★	★★	★	●		★
Les Heures de l'amour (L. Salce)		●							★★	
Chut... chut... chère Charlotte (R. Aldrich)	★★	★	★	●	●	★★	●	★	★	●
Existe-t-il encore des anges ? (L.M. Lindgren)	●		★★						●	
L'Aventurier du Kenya (R. Neame)	★★	★	●			●		●		●
Cent briques et des tuiles (P. Grimblat)	●	●	●	★	●	★		●	★	★
Duo de mitraillettes (D. Medford)	●	★			★			●	●	
L'Encombrant Mr. John (J. L. Thompson)	●	★★	●				●	●	●	
L'Empreinte de Frankenstein (F. Francis)	●	●	●	★						
Fabrique d'espions (R. Tronson)	★	●			●				●	●
5 000 $ mort ou vif (R. G. Springsteen)	●	●	●				★	●	●	
Furie sur le Nouveau Mexique (C. Nyby)	●	●	●	●				●	★	●
Rivalités (E. Dmytryk)	★	●	●	●	●	●		●		●
Le Gentleman de Cocody (Christian-Jaque)	★	●	●	●	●	●	●	●	●	
Passeport diplomatique (R. Vernay)		●						●		●
Le Défi du Maltais (A. Vohrer)		●	●					●		
L'Incroyable Randonnée (F. Markle)		●	●				●	●		
Feu à volonté (M. Ophuls)		●	●				●	●		

« Jacques : Je n'aime pas à parler des vivants, parce qu'on est de temps en temps exposé à rougir du bien et du mal qu'on en a dit ; du bien qu'ils gâtent, du mal qu'ils réparent. » Denis Diderot.

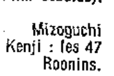
cahiers du CINEMA

N° 166-167 MAI-JUIN 1965



Jean-Luc Godard : Alphaville, Eddie Constantine et Anna Karina (Chaumiane, Film Studios).





Mizoguchi Kenji : les 47 Roonins.

CAHIERS DU CINEMA, Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 8, rue Marbeuf, Paris-8e. 359-52-80. Rédaction : 5, rue Clément-Marot, Paris-8e - 225-93-34

le cahier des lecteurs

Siegel et Wilson

« ... Amère déception, en effet, en feuilletant votre dernier numéro — et due, il faut bien le dire, à un seul de vos collaborateurs, Jean-André Fieschi.

Vous aviez autrefois un principe bien agréable : celui de ne confier la critique d'un film qu'à celui d'entre vous qui l'aimait le plus. Or, je viens de lire avec tristesse une démolition en règle, par le sus-nommé coupable, d'un film que j'aime beaucoup : *A bout portant*. Non que je le tienne pour un chef-d'œuvre, ni Siegel pour un grand auteur : mais celui-ci vaut mieux que l'éreintement qu'en a fait Rivette dans le dictionnaire du nº 150-151, et celui-là mieux que l'incompréhension dont témoigne M. Fieschi (au point de le mettre sur le même plan que le crasseux et ennuyeux *Johnny Cool*). Mais il ne s'agit pas seulement du heurt de goûts personnels : si la critique de *A bout portant* est choquante, elle l'est d'abord à un niveau général. Les *Cahiers*, en effet, nous ont habitués à un style de critique serein, précisément en raison du principe que je citais plus haut... : on s'était jusqu'ici toujours gardé des épanchements de bile, quels qu'ils soient, et cela même dans les brèves notes sur les films du mois, aussi caustiques qu'elles puissent être. C'est cette sérénité, je crois, qui donnait sa force aux *Cahiers*, en faisait la seule véritable revue « de combat ».

De deux choses l'une, donc : ou bien il fallait renvoyer *A bout portant* en enfer, je veux dire parmi les notules, en fin des *Cahiers ;* ou bien il fallait laisser le soin d'en parler à quelqu'un de mieux intentionné (le Conseil des Dix prouve qu'il y en avait). Mais se laisser aller à la critique négative, c'est le commencement de la fin : le seul point positif (ou presque) de la critique de *A bout portant* est un très relatif éloge de la couleur ; ce qui est peu, et en tout cas pas assez. Que M. Fieschi ait pris pour « caricature » et « parodie » ce qui ne l'était certainement pas (la parodie devrait faire rire : ici, on a peur) prouve simplement qu'il n'était pas très en forme le jour où il a vu le film ; mais qu'il traite Marvin de cabot, voilà qui est un signe de grave incompréhension (la référence à Boetticher est insuffisante : qu'on me permette cette fois de douter de la compétence des jugements de M. Boetticher, qui « ne considère pas Robert Stack comme un bon acteur ») : même si le jeu de Marvin est outré, cette outrance est précisément utilisée par Siegel à des fins fantastiques ; parce que l'univers de ces « killers » est, reconnaissons-le, un univers parallèle : d'où la panique du spectateur ; et les rares références au monde réel (qui d'ailleurs se révèlent souvent être des faux-semblants) ne font qu'accroître l'angoisse (comme si, dans un univers de monstres, on découvrait un être apparemment normal)...

Par ailleurs, non content d'avoir descendu Siegel en flammes, M. Fieschi, quatre pages plus loin, remet ça avec Richard Wilson. Bien sûr, *Invitation to a Gunfighter* a des défauts (film de scénariste, bien sûr, mais quel scénariste !), mais il ne mérite pas le mépris agressif que vos huit lignes ne suffisent pas à justifier. Et d'abord, l'appellation « western » ne me paraît pas contrôlée : le ton intimiste et tragique, le peu d'importance des données locales, me semblent mettre ce film à l'écart de la catégorie « western ». Ensuite, l'adjectif « poétique » placé entre « attrape-critiques » et « prétentieux », semble avoir pour M. Fieschi une valeur nettement péjorative (sans compter qu'il est tout à fait déplacé et injustifié) : je ne l'empêche pas de ne pas apprécier la poésie, mais je lui reproche de cracher dans le plat pour en dégoûter les autres. Enfin, l' « attrape-critiques » me paraît révélateur d'une certaine méfiance qui rejoint et éclaire relativement la qualification péjorative attachée au « poétique » : on refuse de se laisser « avoir », attitude fort louable en soi, mais qui mène vite trop loin, si on n'y prend garde : on ne se fie plus qu'à l'intellect, on perd rapidement de vue toute sensibilité, toute sensualité, pour aboutir à la parfaite sécheresse...

Peut-être vous direz-vous qu'après tout, Don Siegel et Richard Wilson, ce ne sont que des points de détail. Peut-être bien. Mais peut-être que non : si ces détails étaient révélateurs d'un mal plus important ? Je ne crois pas qu'il faille tellement se méfier du virage pris par l'extérieur (je veux dire, votre nouvelle présentation), mais de celui qui pourrait bien se prendre de l'intérieur. Je ne veux pas jouer les prophètes de malheur. Mais je ne voudrais pas qu'en accordant, pour commencer, une colonne et huit lignes à l'aigreur, les *Cahiers* prennent le chemin du « positivisme ». — Denis Levy, Clos Cangina, Aix-en-Provence.

Dois-je préciser que la note et la notule incriminées, écrites innocemment, ne visaient pas le moins du monde à provoquer, ni à choquer qui que ce soit ? Aussi, sans entrer dans le vif du débat, me faut-il répondre à quelques points particuliers soulevés par votre lettre :

1) Au risque de détruire une légende fort coriace, je vous avouerai qu'il est excessif de prétendre qu'aux Cahiers *« c'est celui qui aime le plus qui... ». D'abord, il n'existe pas d'appareil, comparable à l'indispensable « applaudimètre » des émissions de télé et radio, qui rende compte avec assez de précision des différents degrés d'enthousiasme ou de réserve provoqués dans notre équipe par la vision d'un film. Ensuite, s'il arriva fréquemment qu'un film ait été, dans le passé, défendu par son seul partisan, cette méthode présente un danger certain : celui d'une assimilation abusive de l'équipe à l'auteur de l'article (Ex. : « Tiens les* Cahiers *défendent ce navet... »).*

2) En l'occurence, personne ici ne s'est proposé pour défendre The Killers. *Or, quand un film présente quelque intérêt, une note, même relativement défavorable, nous semble en général préférable au silence pur et simple, ou à l' « enfer » des Films du mois. Libre alors au lecteur de manifester sa désapprobation : la critique est, pour nous, dialogue, et cette rubrique a précisément pour but de rendre effectif ce dialogue.*

3) Je ne prétends nullement, du reste, que The Killers *soit un mauvais film, mais tout simplement un film inutile, sorte de tentative de réanimation artificielle d'un genre défunt. Et que Siegel définisse ici un « univers parallèle », je veux bien, mais n'est-ce pas là une constante thématique de* tous *les films « noirs », à commencer par* Baby Face Nelson, *chef-d'œuvre, justement, du même Siegel, sans parler du « crasseux »* Johnny Cool *(que je citais à titre de référence, et non en fonction de sa valeur propre), ni des classiques,* Key Largo, The Big Sleep, The Rise and Fall of Legs Diamond, Scarface *ou* Murder by Contract *?*

4) En ce qui concerne le film de Wilson, nos divergences sont plus nettes. Le terme « attrape-critiques » ne témoigne pas de la crainte de « se laisser avoir », ni d'une mise entre parenthèse de ma « sensibilité », mais constate un engouement effectif de la critique parisienne (par ailleurs toujours prête à éreinter Marnie, Gertrud *ou* Toutes ses femmes*) tombée massivement dans ce que je considère, à tort ou à raison, comme le piège tendu par une sorte de Sturges aggravé de prétentions kramériennes. En outre, j'avais écrit « pohétique », pour bien marquer que nous condamnons la mauvaise poésie, si nous aimons la bonne. La diligence d'un typographe mit bon ordre à cette licence.*

Tout cela précisé, qui n'est pas, je l'espère, aussi grave que vous voulez bien le craindre, nous vous remercions de nous lire de façon critique, ce qui est pour nous le meilleur des encouragements.

Baroncelli et l'objectivité

« J'ai lu avec intérêt mais aussi avec un certain malaise l'article écrit par J.-L. Comolli sous le titre de l' « A-critique ». Permettez-moi de vous faire part de quelques-unes des réflexions que m'inspire cette étude.

Objectivité et témoignage. Je comprends mal quelle objectivité, quelle impartialité et à plus forte raison quel témoignage on peut exiger d'un journaliste dans la critique d'un film. Certes, le témoignage parfait, intégral, attestant la vérité et toute la vérité au sujet d'un film existe, c'est la bobine conforme à la bobine originale du film — autrement dit, pour prendre connaissance de ce témoignage, il faut aller voir le film. Et encore, on ne pourra dire de cette connaissance qu'elle est impartiale, car le spectateur ne recevra le témoignage qu'à travers l'optique de sa propre personnalité, c'est-à-dire déformé. Le cinéma est avant tout un art (en prêtant à ce mot le sens qu'on lui donne généralement aujourd'hui) et toute critique vue sous cet angle ne peut être que subjective, c'est-à-dire l'expression de l'opinion d'un individu. Si Jean de Baroncelli cherchait avant tout à être objectif, c'est alors qu'on pourrait lui reprocher d'être « a-critique ».

Contradictions de J. de Baroncelli. Les contradictions reprochées à J. de Baroncelli sont du genre de celles qui témoignent de la complexité de l'âme humaine et qu'on relève chez tout le monde. Je n'irai pas chercher un exemple bien loin. Prenons dans ce même numéro des *Cahiers* la dernière phrase de la critique de *Mata-Hari* par J.-L. Comolli : « ... où tout est faux à crier, fors l'essentiel plus vrai que nature ». Je me garderai bien toutefois de retenir semblable grief contre M. Comolli.

J. de Baroncelli n'a pas de chance, il écrit dans « Le Monde ». J.-L. Comolli a raison quand il écrit que « Le Monde » est lu par un public très varié mais je ne vois pas en quoi cela peut constituer une gêne pour J. de Baroncelli. Le dénominateur commun applicable aux lecteurs du « Monde » ce n'est ni l'argent ni une classe sociale mais bien un certain état d'esprit propre à l'individu et indépendant du milieu dans lequel il vit. Il n'y a aucune raison pour que l'optique d'un ouvrier lecteur du monde, sur un film comme *Muriel* ou *Le Désert rouge,* soit différente de celle d'un Président Directeur général de grande société industrielle, lecteur de ce même journal. Quant aux réticences de J. de Baroncelli, aux « certes..., mais... », ils procèdent à mon sens non d'un calcul visant à ménager la chèvre et le chou, le bourgeois et l'ouvrier, mais bien plutôt d'un souci d'honnêteté vis-à-vis de sa propre pensée.

Impressions d'ensemble sur l' « A-critique ». Si je n'avais pas eu par ailleurs l'occasion d'admirer l'intelligence vaste, subtile et déliée de J.-L. Comolli, je serais tenté de dire de lui que c'est un esprit petit. Je me perds en conjectures sur le véritable motif de cette critique aux relents de fiel. Une rancune personnelle ? Je me refuse à y croire. Un jeu d'écrivain intellectualiste qui se dit libre et entend le montrer ? Si oui, permettez-moi de vous dire que je trouve ce jeu d'un goût douteux et qu'il frise les limites de ce qui est permis, car ce ne sont plus le talent et les idées d'un homme qui sont en cause, mais sa probité intellectuelle... »

S. MANCEL.

Admettons donc que la critique, « expression de l'opinion d'un individu » puisse également s'appliquer... à un critique. L'individu-particulier-Comolli donne son opinion sur les opinions de l'individu-particulier-Baroncelli. Jeu de miroirs, peut-être, mais qui ne prétend certes pas du même coup laver de tous reproches le premier, ni aux yeux du second, ni à vos propres yeux de lecteur donnant son opinion sur un critique qui donne son opinion sur un critique, etc. Le jeu continue...

Godard, Antonioni et le reste

« Je vous assure que G. Guégan déraisonne lorsqu'il prétend rapprocher *Une femme mariée* de *Deserto rosso*. Le premier est le contraire du second ou le second le contraire du premier, et Godard est plus grand qu'Antonioni. C'est que, dans un film, Godard ne veut pas dire ceci ou cela mais dit ceci ou cela. La forme ne renvoie pas à un fond ; forme et fond ne font qu'un. L'art de Godard est un art de synthèse.

Or, *Deserto rosso* est le film le plus didactique qui soit. S'agit-il de l'incommunicabilité : Vitti explique à un étranger que si on la pique, la personne qui la pique ne ressent rien ! Chez Antonioni, l'éthique prend le pas sur l'esthétique.

Godard, au contraire, n'essaie pas de formuler des réalités préexistantes. Il crée. Et que crée-t-il ? Le cinéma ! Chaque film de Godard remet le cinéma en question, le redéfinit.

Il s'agit d'un art jaillissant. Avec Godard le cinéma cesse d'être un moyen d'exprimer des concepts ou des sentiments. Il donne naissance à des réalités irréductibles aux données préexistantes. Qu'est-ce que le cinéma ? *Une femme mariée !* Pourquoi ? Parce que le cinéma est un film, comme la peinture est un tableau, comme la littérature est un livre.

Art de synthèse, art jaillissant, art intelligent. C'est-à-dire art qui se garde bien d'affirmer. Un film, c'est de la pellicule négative et de la pellicule positive. C'est du cinéma littéraire et de la littérature cinématographique. C'est de l'image et du commentaire, de l'image et du texte, de l'image et du dialogue. C'est de la vie (si on le définit par rapport au théâtre) mais c'est aussi de l'artifice (l'héroïne se tient en voiture « comme au cinéma » : du coup, le charme est rompu ; le spectateur sait où il se trouve.) Pourtant nul n'est plus capable que Godard de supprimer la distanciation : le jeu des acteurs est d'un réalisme inouï (d'ailleurs il n'y a ni jeu ni acteurs !), les éclairages aussi. Un film, c'est aussi l'acte le plus libre (la notion de liberté me paraît être, en dernière analyse, la clé de tout ce que fait Godard) et l'œuvre la plus construite (les trois plans de bras qui rythment *Une femme mariée*).

Art de synthèse, art jaillissant, art intelligent, art de l'évidence : Godard filme et définit le cinéma. Il filme et définit le présent ; il filme et définit l'intelligence ; il filme et définit l'amour.

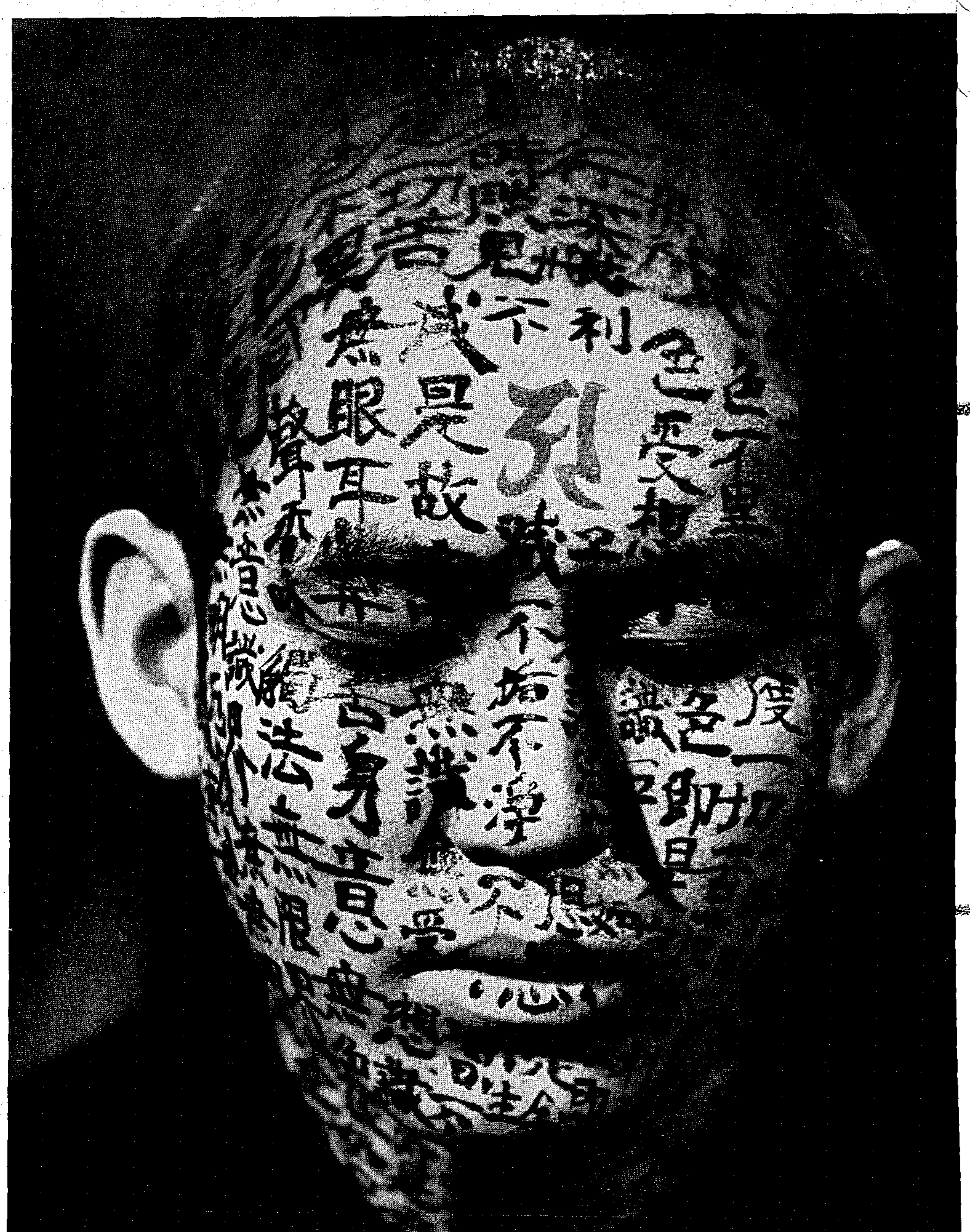
Voilà, c'est tout ! C'est très simple ! Et très beau, très beau ! Forcément ! Car

au bout du compte, c'est tout de même la beauté que redéfinit Godard. Cela dit, votre revue est toujours excellente. Continuez ! » — Robert LEBON, Poitiers.
Nous vous suivons sans réticences quand vous dites que chez Godard, la forme et le fond sont un tout. Mais est-ce bien la peine de reconnaître ici une totalité, si c'est pour aussitôt, vis-à-vis d'Antonioni, opérer une séparation arbitraire de « l'éthique et de l'esthétique » ? D'ailleurs, Godard aime Le Désert rouge, *tout comme Antonioni aime* Une femme mariée, *et dans l'un et l'autre cas, ce ne doit point être sans raisons... Et, du reste, pour citer encore Godard (citant Lénine) « L'éthique, c'est l'esthétique de l'avenir ». Alors...*

Précisions

« Messieurs, Je me permets de vous signaler que la photographie reproduite à la page 54 du numéro 164 des *Cahiers du Cinéma* n'est pas extraite de mon film *Les Mauvais Coups,* comme vous l'indiquez dans la légende.
Je vous prie de croire à mes sentiments les meilleurs. » — François LETERRIER.
Nous nous excusons de cette erreur, sans d'ailleurs pouvoir, pour l'instant, préciser de quel film est extraite ladite photographie. Nous comptions sur la gentillesse d'Alexandra Stewart pour nous aider à l'identifier, mais cette dernière étant absente de Paris à l'heure où nous mettons sous presse, l'énigme ne sera résolue, donc, que dans un de nos prochains numéros. Quelques rectifications encore :
Welles, page 10, 1re *col. :* c'est évidemment *Suzanne Flon* (et non *Katina Paxinou*), qui traîne la malle pendant qu'Anthony Perkins lui parle.
Mardore, page 26, 1re *col. :* il faut lire, après le voyage en Amérique du Sud : *Son travail sur* Le Criminel *ne dépasse pas les limites d'un faux exercice de style, la preuve qu'il peut obéir aux normes « commerciales ».* L'auteur de l'article précise qu'il s'agit d'un exercice de style *a contrario,* dans la mesure où Welles désire prouver sa sagesse, et ne cherche nullement à éblouir.
Cobos, page 30, 3e *col. :* dans le curieux amalgame anglicisant E. Richmond, il faut reconnaître l'opérateur français de Welles, Edmond Richard, déjà auteur de la photo du *Procès.*
Fieschi, Mariage à l'italienne, page 75, 2e *col. :* le dernier paragraphe, ligne manquante rétablie, se lit ainsi : *Voilà beaucoup, dira-t-on : bien sûr, De Sica n'est pas un génie, ni* Mariage à l'italienne *un chef-d'œuvre, mais la critique a été fort mesquine en face d'un tel film...*
Bontemps, Le Cinéma parallèle, page 65, 2e *col., troisième ligne avant la fin :* lire *documentaire* et non *commentaire.*
Enfin, nous remercions tout particulièrement ceux de nos lecteurs qui ont la gentillesse de nous faire part de leurs commentaires au dos de superbes cartes postales (reproductions de Klee, Urs Graf, Renoir père, Mondrian, Rembrandt...). Car leur bon goût est l'un de nos meilleurs réconforts...

Jean-André FIESCHI.



Présent et passé du cinéma nippon



FURUSATO (1929, LE PAYS NATAL) : MIZOGUCHI KENJI DIRIGEANT NATSUKAWA SHIZUE ET FUJIWARA YOSHIE.

Souvenirs sur Mizoguchi

par Yoda Yoshikata

Voici le premier d'une longue série d'articles (à suivre) sur Mizoguchi Kenji, écrits par Yoda Yoshikata, qui fut le scénariste de tous les grands films de Mizoguchi à partir de 1936 : « l'Elégie de Naniwa », « les Sœurs de Gion », « les Femmes de la nuit », « Oyû-sama », « la Vie de O-Haru, femme galante », « les Contes de la Lune vague après la pluie », « l'Intendant Sanshô », « la Femme dont on parle », « les Amants crucifiés », « l'Impératrice Yang Kwei-fei », « le Héros sacrilège », « la Rue de la Honte »... Yoda est né à Kyoto en 1909, dix ans après Mizoguchi. En 1930 il entra, comme scénariste, à la Nikkatsu, la première compagnie du cinéma japonais. A la suite de différentes circonstances, il travailla avec les compagnies Daiichi Eiga, Shinko Kinema et Daiei. En 1948, il est devenu scénariste indépendant : ainsi a-t-il été le compagnon de route de Mizoguchi et du cinéma japonais, du moins depuis leur véritable départ. Chronique d'un homme de cinéma, cette série d'articles est un recueil de souvenirs personnels, de documents précieux, et de réflexions sur Mizoguchi et le cinéma japonais en général Yoda, qui a vécu près de vingt ans aux côtés du cinéaste, raconte, comme en un roman-fleuve ou sur un rouleau de peintures japonaises, l'histoire de Mizoguchi, sorte de documentaire sur l'homme et son art : ses rêves, ses joies, ses peines, sa vision des choses, son style, sa vie... On trouvera dans ces textes l'amour (et la révolte) d'un fils pour son père, le respect (et le défi) d'un disciple pour son maître, l'admiration (et la critique) d'un cinéphile pour son cinéaste favori, l'enthousiasme d'un collaborateur à l'égard d'un patron vénéré, bref l'attitude parfaite et nécessaire d'un scénariste vis-à-vis de son metteur en scène. L'article, écrit sous forme de lettre, est empli de tournures et d'expressions parfois un peu trop spécifiques de la « poétique » nationale : délicatesse, subtilité, naïveté, en même temps que certaines exagérations illogiques,

« Monsieur le Rédacteur en Chef,

« Vous m'avez demandé d'écrire quelques mots sur Mizoguchi, ce qui me fait réellement grand plaisir. Depuis sa mort, cinq ans ont passé et en août prochain aura lieu l'anniversaire de sa disparition. De jour en jour, je ne puis m'empêcher de penser à ce qu'il a laissé de grand au cinéma japonais.

« Après sa mort, le festival de Venise a organisé une rétrospective en son honneur, qui fut la seconde après celle dédiée à Charles Chaplin. Cette année encore, le festival de Cannes doit consacrer un hommage à Mizoguchi, organisé et présenté par M. André Cayatte. Et je suis extrêmement heureux de savoir que les jeunes cinéastes de la « Nouvelle Vague » s'intéressent aux recherches sur Mizoguchi.

« Je ne suis pas certain de pouvoir pénétrer la substance de son art, mais, ayant côtoyé Mizoguchi et travaillé avec lui pendant vingt ans, j'ai accumulé beaucoup de souvenirs que je voudrais écrire et, espérant que cela pourra contribuer aux recherches sur son art et sur sa personnalité, je me suis persuadé d'accepter votre demande.

« Or, j'ai réfléchi sur la façon de présenter Mizoguchi ; d'autres que moi ont déjà publié des biographies et je ne me sens pas de taille à en faire une autre, et compiler des documents chronologiques ne correspond pas non plus à mes intentions. Après maintes réflexions, je me suis permis de développer mon article dans la mesure où j'ai eu des contacts avec lui, et je vous demande d'accepter que cet article soit écrit sous la forme d'une lettre à vous adressée, parce que cela me gêne d'écrire sérieusement un tel article. »

En me demandant, tard dans la nuit, par quoi j'allais commencer, j'ai entendu « Mizo-san » (comme ses amis l'appelaient) me dire : « Tu es toujours là à gaspiller ton temps pour des choses comme ça ! Tu ferais mieux de penser à écrire un bon scénario. Ne perds pas ton temps. Laisse tomber. Les jeunes vont te dépasser. » J'ai alors répondu, effrayé et discret comme s'il m'engueulait : « Je voudrais quand même laisser quelque chose à votre sujet ». « Mizoguchi, peu importe, il faut le dépasser, comprends-tu ? » « Mais c'est impossible » « Quoi ! Si tu n'arrives pas à réaliser ce que je n'ai pu faire, tu ne mérites pas de vivre. Il faut surpasser Mizoguchi. A écrire ces brouillons, c'est foutu. Tu sais bien qu'en ce moment, le monde du cinéma est terrible ! Pensesy, ne te laisse pas aller ».

Je crois le voir marcher, irrité, redressant l'épaule droite avec arrogance, tournant autour du bureau. En effet, Mizo-san n'a jamais écrit de « brouillons » pour les revues et les journaux. S'il demeure des écrits signés de Mizoguchi Kenji, ils ont été élaborés à sa place par ses assistants-metteurs en scène, soit M. Terakado, soit M. Takagi et, à la fin de sa vie, par M. Tsuji Ryuichi. Lorsqu'il me reprochait d'écrire des brouillons ou des poèmes, je ripostais : « J'ai mes idées ». Alors Mizoguchi répliquait : « Eh bien ! ne continue plus à écrire mes scénarios. Je n'ai pas le temps de goûter le bon temps avec toi. Je te demande de consacrer toute ta passion à la création cinématographique, et à m'aider. »

Il n'aimait pas non plus répondre aux journalistes dans les interviews, et c'était toujours nous — les régisseurs ou moi — qui répondions à sa place.

Il ne manifestait pas d'intérêt particulier pour autre chose que pour son travail. Il avait horreur du jeu. A l'époque de la société Daiichi Eiga, je crois, il avait acheté un appareil « Leica » qu'il tripota pendant un certain temps, mais sans chercher, semblait-il, à faire des « photos d'art ». Il s'en débarrassa rapidement. A propos de photos, voici une autre histoire. Lorsque j'ai accompagné Mizo-san au Festival de Venise pour la présentation de *Ugetsu Monogatari,* j'ai pris beaucoup de photos de lui. Cela lui déplaisait : « C'est un travail d'amateur que de prendre des photos, et en faisant trop confiance à l'objectif, on appauvrit sa façon de voir. Moi, je mets tout dans ma tête. Arrête. » Et comme je lui répondais que je voulais conserver des souvenirs, car je ne viendrais pas souvent en cet endroit, il me dit : « C'est sans importance. Ce n'est que du sentimentalisme de mauvais goût. » « Ne voulez-vous pas les montrer à votre famille et à vos amis, à votre retour ? » « Je me fous des autres. Pour moi, ça suffit. »

Il ne voulait pas se laisser photographier. Je me suis donné beaucoup de mal pour prendre des photos de lui, en cachette. Il sembla finalement s'y résigner, me considérant comme une sorte d'enfant pénible, mais, de retour au Japon, une fois les diapositives développées, il est venu spécialement chez moi, en compagnie de Tanaka Kinuyo, pour me demander de les lui montrer. « Elles sont bonnes », me dit-il. Bien entendu, j'en étais contrarié. Peut-être disait-il cela parce qu'il y avait de bonnes photos de Tanaka Kinuyo, à qui il voulait faire plaisir.

Un de ses meilleurs amis disait : « Mizo-san n'aime pas être photographié parce qu'il est astygmate ». J'en doute. Certains disent que Mizo-san n'aimait pas écrire parce qu'il écrivait mal, mais ce n'était pas tout à fait cela non plus. Je pense plutôt qu'il était timide et embarrassé, et que, d'autre part, il ne s'intéressait qu'à son métier. A l'âge de quarante ans, il sembla s'intéresser aux statues de pierre et au jardinage, et à cinquante ans, il se passionnait pour les assiettes et les jarres anciennes. S'il lui arrivait de se laisser rouler par un antiquaire, il savait s'en amuser, et cela ne le préoccupait pas. « Il faut que tout soit utile au travail » disait-il, « à part cela, collectionner des antiquités ne serait guère passionnant ».

Je me souviens qu'un jour, il m'a dit : « N'as-tu jamais été séduit par une belle jarre ? Toi, non. Toi, tu n'as pas ce sens-là. Il faut savoir céder à l'enchantement des objets artisanaux. Enfin, es-tu capable d'être ému par quelque chose ? » J'ai répondu : « Oui, bien sûr. » Il a répliqué : « Non, non, je ne crois pas. Toi, tu es un type froid, je le sais bien. Moi, quand je regarde une belle jarre, je ne puis m'empêcher d'en être charmé jusqu'au point de rester à l'admirer tard dans la nuit ». Là, j'ai perdu un point. Car, en effet, jusqu'alors, je ne m'étais guère intéressé à la beauté des jarres. J'avais même une sorte d'hostilité irraisonnée contre ce genre de beauté. A ces mots de Mizo-san, j'ai repensé à mon attitude, et je me suis un peu reproché de ne pas accorder d'attention aux objets. Cependant, est-il vrai que Mizo-san était ravi par la contemplation d'une belle jarre ? Ne s'efforçait-il pas plutôt de se montrer ravi ? Ne s'agissait-il pas là d'une confession voilée ? Bien sûr, il possédait le don de discerner la beauté, mais son sens esthétique était si rigoureux que Mizo-san ne pouvait pas s'y abandonner comme à une ivresse. A la fin de sa vie, il s'intéressait à l'écriture au pinceau. « C'est très amusant. Je te donnerai une calligraphie. On écrit avec un bambou. C'est de bon goût, le bambou », me disait-il. Mais je sus par sa femme que, lorsqu'il était de bonne humeur, il buvait du saké, il étalait par terre un grand nombre de feuilles de papier, les couvrait de signes, et déclarait que cela ne lui plaisait pas. Il les déchirait et les jetait. Il ne reste donc presque pas de calligraphies de Mizoguchi. Un jour, il est arrivé chez moi, de très bonne humeur, en criant : « Je t'apporte une de mes calligraphies. Enfin, j'ai réussi à faire ce que je voulais ». Il accrocha son œuvre au mur et me demanda, mi-gêné, mi-fier de lui, ce que j'en pensais. Cette calligraphie signifiait : « S'il vient un visiteur, ayons le regard clair ». Mizo-san voulait dire par là, je pense, que face à toute chose, qu'il s'agisse d'une personne ou d'un événement, il convenait de ne pas se tromper, et de l'envisager avec un regard lucide. Cette calligraphie, définissant l'attitude de Mizo-san, est devenue fort précieuse, car c'est la seule qui nous reste, et sa femme aimerait bien la posséder.

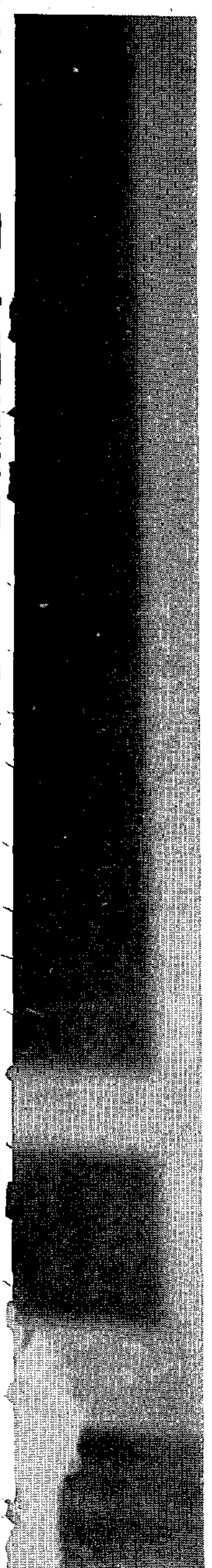
Il réagissait de même face à son œuvre. Il ne retournait jamais voir ses films, après la première projection, à moins d'y être contraint. Il disait : « Ce qu'on a créé, ce n'est que du vent, de la merde, ce n'est que de la chiasse. Après m'être efforcé avec beaucoup de peine de produire quelque chose, cela ne m'intéresse plus. Il est détestable, celui qui se satisfait de contempler sa propre chiasse ».

Il aimait beaucoup, d'autre part, cette phrase du Zen : « A l'origine, l'homme n'a rien ». « L'homme n'a rien à l'origine », répétait-il, « et je n'ai besoin de rien. Je méprise ceux qui s'attachent à leur propriété. Je n'ai pas besoin de maison, et si j'en avais une, je la vendrais. Je n'ai besoin ni de parents, ni d'épouses, ni d'enfants. Toi aussi, tu

813 (1923), Minami Mitsuaki







Musen Fusen (1924, Pas de combat sans argent) : Urabe Kumeko et Yamamoto Kaichi.

dois penser ainsi. » Cependant, il faisait agrandir sa maison, et s'intéressait au jardinage.

En somme, il se répétait « Travail, travail ! », en s'efforçant de concentrer sa passion et son énergie sur la création cinématographique, semblant craindre l'éparpillement de son enthousiasme. On disait de lui qu'il était un bourreau de travail, mais cette expression toute faite est loin de rendre compte de son véritable caractère. Quand Mizoguchi créait, il était d'une part emporté par un désir violent, proche de la folie, et d'autre part, il offrait l'image pitoyable d'un démon affamé qui courtisait le Travail.

Je pense que, chez Mizoguchi, il y avait un combat mortel, digne des enfers, entre la noblesse cruelle d'un esprit diabolique qui demeurait insatisfait jusqu'à la réalisation totale de son but, et la laideur d'un mendiant traqué, apeuré et affamé, à la recherche d'un grain de riz. Il y avait en lui à la fois un ermite sensible à l'instabilité de la vie et, en même temps, un spectre plein de désirs inassouvis.

Mizo-san, certains matins, était plein de colère et d'envie à l'égard des gens qui, après avoir économisé de l'argent, pouvaient s'acheter une voiture, et le soir, furieux de sa colère du matin, il avait pitié de ces gens-là, et il buvait du saké pour se consoler, en se disant que seul dans la vie compte le travail. Ce faisant, il se reprochait la paresse qui le faisait s'adonner à l'alcool. Et il se frappait le crâne, de toutes ses forces, en se répétant « Idiot, idiot ! » En se disant qu'il ne fallait pas céder à la direction de la Compagnie, ni se laisser dépasser par les jeunes, il excitait sa volonté de combat, et il raidissait tout son corps. Il n'était jamais ce que l'on appelle un grand homme, ou un monstre. Au fond, il était un faible.

Et c'est pour surmonter cette faiblesse qu'il s'efforçait de devenir fort et grand. Il était en lutte perpétuelle contre les contradictions qui le hantaient. Et il relevait orgueilleusement son épaule droite. M. Kawaguchi Matsutaro, qui fut l'un de ses camarades de classe, disait que c'était une habitude qu'il avait depuis l'enfance. A cette époque-là, Mizoguchi appartenait à la seule classe mixte de son école, et les garçons de cette classe étaient tous faibles physiquement : les autres garçons les traitaient avec mépris comme s'ils étaient des petites filles. « Mizoguchi était un enfant très gentil. On ne pouvait pas l'imaginer méchant ou violent », a dit M. Kawaguchi dans une émission de la N.H.K. Si ce garçon, aimable et timide, relevait déjà son épaule droite, c'est que, luttant contre son complexe d'infériorité, il montrait à ses camarades sa résistance au mépris, et il serrait les dents. Il ne fallait pas qu'il s'abandonne à la faiblesse : cette décision ne l'a jamais quitté. Il voulait essayer de forger sa personnalité, parfois avec des intentions morales ou religieuses. Mais aussitôt après, reniant cette attitude, il voulait faire semblant d'être implacable. On savait très bien qu'il devenait violent lorsqu'il était ivre : dans sa jeunesse, quand il buvait du saké, il faisait exprès de renverser la table, et il décoiffait les geishas en compagnie desquelles il buvait. Ce n'était jamais, je crois, par méchanceté. En effet, Mizo-san était un homme qui voulait toujours vivre honnêtement, sincèrement, et en homme.

Je me souviens, comme si c'était hier, que pour parfaire mes scénarios, je secouais mon faible corps, en songeant, presque désespérément, à tous les obstacles qu'il me faudrait franchir, et qui me seraient posés par Mizo-san. « Aie plus de force, creuse plus profondément. Il faut saisir l'homme, non pas dans quelques-uns de ses aspects superficiels, mais dans sa totalité. Il nous faut savoir qu'il nous manque, à nous autres, Japonais, toutes les visions idéologiques : la vision de la vie, la vision de l'univers... » Totalement découragé par ces paroles de Mizo-san, et me désolant moi-même de la faiblesse de mon cerveau, j'essayais d'écrire, sans jamais être sûr de moi. Le téléphone sonnait : « Mizoguchi à l'appareil ! Merci de la peine que tu te donnes. Ça marche ? » « Eh bien... je fais des efforts. » « Tu fais des efforts, bon. Mais ça ne suffit pas. On attend. Pour moi comme pour la société, chaque minute coûte cher, chaque seconde est une perte. » « Je sais bien. J'essaie de finir ça très vite. » « Ce n'est pas bien de finir ça très vite. Cela ne sert à rien si c'est un texte qu'il faut refaire ensuite. Je veux scénario et découpage prêts pour demain. » « Je comprends, je comprends. Je le ferai. » « Je te le demande. Appelle-moi chaque fois que tu en auras besoin. Je suis toujours prêt à venir chez toi. Mais, allons, tu peux te débrouiller tout seul, ça n'est pas tellement difficile. Consacre beaucoup de temps à ton travail, la Société l'acceptera. Ecris-moi quelque chose de bon. » Après m'être libéré de cette torture téléphonique, je me remettais à mon bureau, et continuais mon travail avec presque un sentiment de haine : « On va voir. Je le ferai... ». Je ne garde que des souvenirs pénibles de mon travail avec Mizoguchi.

Mizoguchi est né le 16 mai 1898 à Tokyo. Il avait une sœur aînée, et un frère cadet. Son père, Mizoguchi Zentaro, charpentier-menuisier, était un bonhomme fruste et peu sociable. Et la famille était très pauvre, à l'époque où Mizoguchi commença à aller à l'école primaire. D'après ce que rapporte M. Kawaguchi Matsutaro, il n'y avait alors que des écoles privées. Et la première école communale ne s'établit qu'à la seconde année d'études de Mizoguchi. Mizoguchi et Kawaguchi, je l'ai déjà dit, étaient compagnons de classe. L'année suivante, une autre école communale fut construite près de chez Kawaguchi, et les deux amis durent se séparer. Durant de longues années, ils ne se fréquentèrent plus.

Après la guerre, un soir, alors que nous



Doka - O
(1926, Le Roi d'une pièce d'un sou : Saijo Kayoto, Sato Enji.

préparions le scénario de *Yoru no Onnatachi* (*Les Femmes de la nuit* - 1948), Mizo-san m'emmena à Yoshiwara, le quartier des plaisirs, afin d'étudier sur place le mode de vie des filles travaillant dans les maisons closes. En rentrant, il m'a dit : « Ma famille habitait un peu plus loin. Nous vivions dans une misère terrible. Mon père était le type même de l' « edokko » (habitant de Tokyo) qui se nourrissait de grands rêves et échouait souvent. Il pensait pouvoir ne pas demeurer éternellement un simple charpentier. En réfléchissant au sujet de la guerre russo-japonaise (1904-1905), il eut une idée : celle de fabriquer des manteaux de caoutchouc pour les soldats. Je ne sais comment il s'est débrouillé afin de trouver assez d'argent pour mettre cette affaire sur pied. Effectivement, il avait eu une bonne idée. Mais, hélas, trop tard ! Il était sur le point de vendre ces manteaux, lorsque la guerre s'est terminée. Hein ! Qu'en penses-tu ? » Et Mizo-san s'efforçait de sourire, un peu gêné. Une fois la guerre terminée, son père s'est mis à fabriquer des lanières, en utilisant les manteaux désormais inutilisables. Il en vendit un certain nombre, mais ne parvint pas à combler son déficit. Sa maison fut saisie. Mizo-san m'a confié qu'il se souvenait d'avoir pris des repas, avec sa famille, assis sur un unique tatami (sorte de natte de paille, de 2 m sur 1 m), dans la maison vide.

Sa famille ne pouvant plus l'envoyer à l'école supérieure, Mizo-san, comme il aimait la peinture, s'en alla faire son apprentissage chez un dessinateur de yukata (kimono d'été). Songea-t-il à devenir peintre ? Il commença à fréquenter l'Institut des Hautes Etudes Picturales Occidentales à Tokyo. A 17 ans, il perdit sa mère. Sa grande sœur l'envoya à Nagoya (ville portuaire, l'une des principales du Japon, très commerçante), afin qu'il puisse y chercher un métier. Mais, à peine venait-il d'arriver à la gare de Nagoya que, changeant de quai, il reprenait le train pour Tokyo.

Il avait ce côté égoïste, indifférent à autrui, ne pouvant supporter quelque chose qu'il n'aimait pas, refusant ce qu'il venait à peine d'obtenir. Mais je pense que ses actes manifestaient bien autre chose qu'un simple égoïsme ou qu'une pure fantaisie. Bien sûr, à l'époque de son voyage à Nagoya, il était tout jeune, et sans doute quelque peu écervelé. Cependant, il devait avoir bien réfléchi avant d'accepter de partir pour cette ville. S'il avait été plus fort et plus résolu, il n'aurait pas repris le train et se serait accommodé d'une situation provisoire.

Il voulait, malgré tout, trouver un métier convenable, et s'étant présenté à l'examen d'un journal de Kobe (port d'Osaka, un des centres de la civilisation du Kansaï, région sud-ouest), il fut engagé comme dessinateur d'affiches. C'était en 1918, il avait dix-neuf ans. Parallèlement à son métier de dessinateur, il participait aux activités du service politico-social du journal. Comme le dit M. Kishi Matsuo dans sa biographie de Mizoguchi, il a dû voir de près le mouvement socialiste-chrétien organisé par Kagawa Toyohiko dans les bas-fonds de Kobe. La même année, la révolution d'Octobre éclata en Russie, et, au mois d'août 1919, eurent lieu, un peu partout au Japon, les fameuses « émeutes du riz ». M. Kishi dit que Mizoguchi avait alors la nostalgie de Tokyo, ce qui signifie, je pense, que cette agitation sociale le laissait impassible.

Il resta un an à Kobe, et, quittant un jour le journal sans en avoir demandé l'autorisation, il retourna à Tokyo, vêtu, le plus naturellement du monde, des habits d'un de ses camarades de pension.

Il menait à Tokyo une vie instable, visitant le musée d'Uéno, fréquentant les petits théâtres populaires, entrant au hasard dans les établissements de bains publics, qu'il aimait bien. Deux ans durant, cette vie de vagabondage enrichit son esprit, puis il entra à la Société de films Nikkatsu. A cette époque, le cinéma était considéré comme un métier de voyous, aussi fut-il difficile à Mizoguchi de faire admettre à sa sœur et à son père le fait d'aller travailler aux studios de Mukôjima. On raconte que Mizoguchi est entré à la Nikkatsu grâce à un acteur de cette compagnie, qui venait prendre des leçons de biwa (sorte de luth) chez un de leurs amis communs. Cet acteur, nommé Tomioka, le mit en contact avec un jeune metteur en scène, Wakayama Osamu, qui le recommanda à la direction de la Société. Ainsi commença la carrière d'un grand cinéaste. C'était en juin 1921. Mizoguchi avait vingt-trois ans.

M. Kishi dit que Mizoguchi voulait tout d'abord devenir acteur, ce qui m'étonne. Jamais je n'ai entendu Mizo-san en parler. Il est vrai qu'alors l'autorité d'un metteur en scène était contestée, et que faire du cinéma signifiait tout bonnement faire l'acteur. Quoi qu'il en soit, Mizoguchi débuta comme assistant d'Oguchi Tadashi. Le rôle d'un assistant-metteur en scène n'était pas encore défini. Ce dernier s'occupait surtout des relations avec l'équipe pendant le tournage. « Il vient de neiger. Or, nous devons précisément tourner des plans de neige. Je cours à droite et à gauche pour essayer de réunir toute l'équipe. Personne n'est là. Quand, enfin, j'ai pu réunir tout le monde, il n'y a plus de neige... C'était toujours comme ça... », me disait Mizoguchi.

Je me permets maintenant de citer un paragraphe de la biographie de Mizoguchi par M. Kishi :

« A cette époque, les films « Shimpa » (on appelait « Kyûha » — école ancienne — les films historiques, et « Shimpa » — école nouvelle — les films modernes) de Mukôjima étaient des films mélodramatiques et pleurnichards, accompagnés par un orchestre, et pompeusement expliqués par un benshi (commentateur), qui connaissait autant de succès que les vedettes. Parmi celles-ci, le succès de Kinugasa Teinosuke en tant qu' « Oyama » (acteur spécialisé dans les rôles féminins) était considérable. Mais, face à un nouveau mouvement du cinéma dramatique (en 1920, deux nouvelles sociétés de films, Taishô Katsudo et Shôchiku, furent créées ; elles utilisaient de véritables actrices à la place des Oyama), les studios de Mukôjima ne pouvaient plus se confiner dans ce genre. Ils créèrent une troisième section et utilisèrent également des actrices. Cela était fort ambitieux, mais ne marcha guère. La troisième section fut supprimée. L'importance des Oyama demeurait comme un cancer. Pour tenter de la détruire, la direction de la Nikkatsu congédia, au printemps 1922, dix-huit Oyama, dont Kinugasa Teinosuke. A la suite de ces bouleversements, Mizoguchi, brusquement, fut nommé metteur en scène. Il avait vingt-quatre ans. Son premier film fut *Ai ni Yomigaeru Hi* (*Le Jour où revient l'amour*), et l'interprète en était Oguri Takeo, Oyama qui remplaçait Kinugasa. Le film ressemblait déjà aux films à thèse qui allaient devenir à la mode un peu plus tard, et il fut mutilé par la censure. Mizoguchi était jeune, et n'avait peur de rien. Il ne tenait aucun compte du rôle des « benshi », et attachait beaucoup d'importance aux intertitres. Plusieurs fois, les « benshi » manifestèrent leur colère à son égard, et tentèrent de le faire congédier. »

Le caractère de Mizo-san apparaît ici très clairement. Il manifesta toute sa vie cet esprit d'initiative, défiant les forces qui s'opposaient à lui. D'après lui, son film fut censuré à cause de scènes où l'on voyait des paysans se révolter contre les riches. Pour maintenir la cohérence de l'histoire, il a essayé de relier entre eux les morceaux du film épargnés par la censure, en introduisant différents effets de biwa (luth japonais) : ainsi le film est-il devenu une histoire de biwa.

A cette époque-là, Mizo-san était très influencé par les œuvres du metteur en scène Suzuki Rensaku qui, bien qu'appartenant au « Shimpa », avait su créer un style réaliste.

A la suite de *Ai ni Yomigaeru Hi*, il a réalisé *Furusato* (*Le Pays natal*, en 1922). En 1923, il a tourné : *Seishun no Yumeji* (*Les Rêves de jeunesse*), *Jôen no Chimata* (*La Ville de flamme et de passion*), *Haizan no Uta wa Kanashi* (*La Triste Chanson des vaincus*), 813, *Chi to Rei* (*Le Sang et l'âme*), *Kiri no Minato* (*Le Port des brumes*), *Yoru* (*La Nuit*), *Haikyo no Naka* (*Dans les ruines*). Au mois de septembre de la même année eut lieu un grand tremblement de terre dans la plaine de Tokyo. Le studio de Mukôjima ne fut pas détruit, mais la Nikkatsu déménagea à Kyoto, où Mizoguchi partit avec elle.

J'étais alors étudiant à l'Ecole supérieure de commerce de Kyoto. Mon père est mort lorsque j'avais onze ans, mon grand frère a été mobilisé peu après. Ma famille travaillait dans la teinturerie,

branche que ma mère a abandonnée pour tenir une pâtisserie. Tout en allant à l'école, j'aidais ma mère, et j'assistais à des rencontres poétiques. Près de chez moi se trouvait le studio de la Nikkatsu. C'était un grand bâtiment tout en verre, car les équipements d'éclairages étaient encore rares. Les toits de verre permettaient de profiter au maximum de la lumière naturelle.
Lorsque j'étais écolier, j'avais vu quelques films étrangers, tels que *Zigomar*, *Les Gants rouges*, etc. mais je n'aimais pas tellement le cinéma. Quand j'avais quatorze ans, une équipe de cinéastes était venue, dans la cour de mon école, tourner des plans du film *Daichi wa Hohoemu* (*Le Sourire de notre terre*, 1925). La vedette en était Nakano Eiji. Je regardais le travail de l'équipe avec indifférence, et je ne me doutais pas que ce type debout, à côté de la caméra, avec une casquette, qui se donnait de grands airs, serait le maître de la moitié de ma vie. En effet, Mizo-san tournait ce film à la place de Murata Minoru, qui était tombé malade. Je me permets de citer un autre paragraphe de la biographie de M. Kishi, rendant compte de l'activité de Mizoguchi depuis son arrivée à Kyoto : « Pour Mizoguchi, un grand ennemi apparût : Murata Minoru. Formé par Osanai Kaoru, premier homme du théâtre moderne japonais, il fonda une revue artistique, participa aux activités de l'Association Artistique du Cinéma, puis, entrant à la Société Shôchiku, il réalisa des films tels que *Rojô no Reikon* (1921). On le considérait comme un jeune metteur en scène plein d'avenir qui se consacrait au développement du mouvement cinématographique. Puis, après être entré à la Nikkatsu, il y réalisa successivement trois chefs-d'œuvre influencés par l'esprit du théâtre moderne : *Omitsu to Seizaburo* (1923), *Seisaku no Tsuma* (1924), *Osumi to Haha* (1924).
A la même époque, plusieurs amis se réunissaient souvent chez Mizoguchi, encore célibataire, pour discuter d'art et parler de leurs rêves cinématographiques. Parmi eux, il y avait Tokida Eitaro, disciple du romancier Tanizaki Junichiro (auteur du roman « Les Cinq sœurs », et de *Oyûsama*, de Mizoguchi), qui s'efforçait d'écrire un scénario d'après un des recueils de contes de Tanizaki, pour le metteur en scène Suzuki Kensaku. Mizoguchi admirait depuis quelques temps le mouvement du théâtre moderne organisé par Osanai Kaoru, et, au contact de ces amis, il se prit à reconsidérer ce qu'il avait fait jusqu'alors. Cette réflexion provoqua chez lui une première crise. »
Mizoguchi réalisa : *Tôge no Uta* (*Le Chant du col*, 1923), adaptation d'une pièce de théâtre irlandaise, *Kanashiki Hakuchi* (*Le Triste Idiot*, 1924), d'après une idée originale, *Gendai no Jôô* (*La Reine des Temps modernes*, 1924), sur un scénario de Murata Minoru, film assez plat qu'il fit parce qu'on lui accorda une vedette, *Josei wa Tsuyoshi* (*Les Femmes sont fortes*, 1924), basé sur un fait-divers réel. Après tous ces films sans grande originalité, il a fait *Jin-Kyô* (*Le Monde d'ici-bas*, 1924), en travaillant avec Osanai Kaoru, qui avait écrit un livre à l'intention de Suzuki Denmei, nouvel acteur de la Nikkatsu. Mizoguchi était assez satisfait de la réalisation de ce film, malheureusement accueilli par des critiques hostiles et partiales. C'est à ce moment-là que Mizo-san a de nouveau rencontré, dix ans après leur séparation, son ancien camarade de classe, Kawaguchi Matsutaro, qui travaillait alors à la Société Platon sous la direction d'Osanai Kaoru. Heureux de leurs retrouvailles, ils s'étaient promis de travailler ensemble. Deux ans plus tard, Mizoguchi réalisait *Kyôren no Onna Shishô* (*L'Amour fou d'une maîtresse de chant*, 1926), sur un scénario de Kawaguchi Matsutaro. Pour les films qui suivent, je vais simplement citer ce que Mizo-san lui-même en a dit, dans une interview accordée à la revue « Kinema Jumpô ». (Cf., pour le texte complet de cette interview : « Mes films », *Cahiers* n° 95.)
Samidare Zôshi (*Conte de la pluie fine*, 1924) — C'était une pièce du « Shimpa ». On m'a reproché d'avoir traité de l'amour d'un bonze et d'une femme, et d'avoir attenté à la dignité religieuse. On était sévère, à cette époque.
Musen Fusen (*Pas d'argent, pas de combat*, 1925) — Ce titre est une expression chinoise qui signifie : « Pas d'argent, pas de guerre ». C'était une satire de la guerre, d'après une idée du caricaturiste Okamoto Ippei. Le film est sorti à Kyoto, mais il a été interdit dans les autres villes. Moi, je pensais avoir fait de la caricature.
Gakusô o Idete (*Après les années d'étude*, 1925) — Ce n'est pas de moi, je crois. (On dit que ce film fait partie de sa filmographie, mais je ne crois pas non plus que Mizo-san l'ait réalisé, car il n'aimait pas du tout l'école.)
Ensuite, vient *Daichi wa Hohoemu*, au tournage duquel j'ai assisté, dans la cour de mon école.
En l'année 1925, se produisit pour Mizo-san un événement inoubliable. A peine venait-il de se marier, qu'une de ses maîtresses, folle de jalousie, le blessait avec un couteau. Je ne sais pas très bien comment cela s'est passé quant aux détails. Peut-être s'étaient-ils disputés. Tandis qu'il était en train de se déshabiller, au bain public, la femme se précipita sur lui en brandissant son arme. Il essaya de fuir, mais fut blessé dans le dos. Les journaux parlèrent du scandale. Mizo-san refusa toujours de me montrer son dos. Un jour, enfin, il me le montra, et me dit : « Les femmes sont terribles ». Il avait encore une cicatrice assez large et assez profonde. L'autre jour, Miyagawa Kazuo m'a dit : « Il ne voulait pas non plus me montrer son dos, mais un jour, en me le montrant, il m'a confessé qu'il avait véritablement eu peur de la figure de cette fille : « Elle avait un visage effrayant ».
Cet événement a profondément marqué Mizoguchi. Ce sang qu'il a versé ne lui a-t-il pas permis de comprendre un des



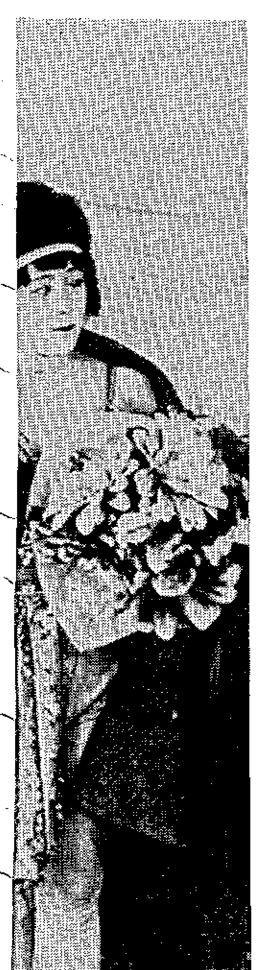
I



3

1. Kyokubadan no Jôô (1925, la Reine du cirque), Suzuki Denmei, Urabe Kumeko. 2. Haïzan no Uta wa Kanashi (1923, La Triste Chanson des vaincus) Yoshida Toyosaku Sawamura Haruko. 3. Kane (1926, De l'argent), Tokugawa Yoshiko, Mori Shizuko, Koizumi Kasuke. 4. Kami-Ningyo Haru no Sasayaki (1926, Le Murmure printanier d'une poupée de papier), Okada Tokihiko, Umemura Yoko.







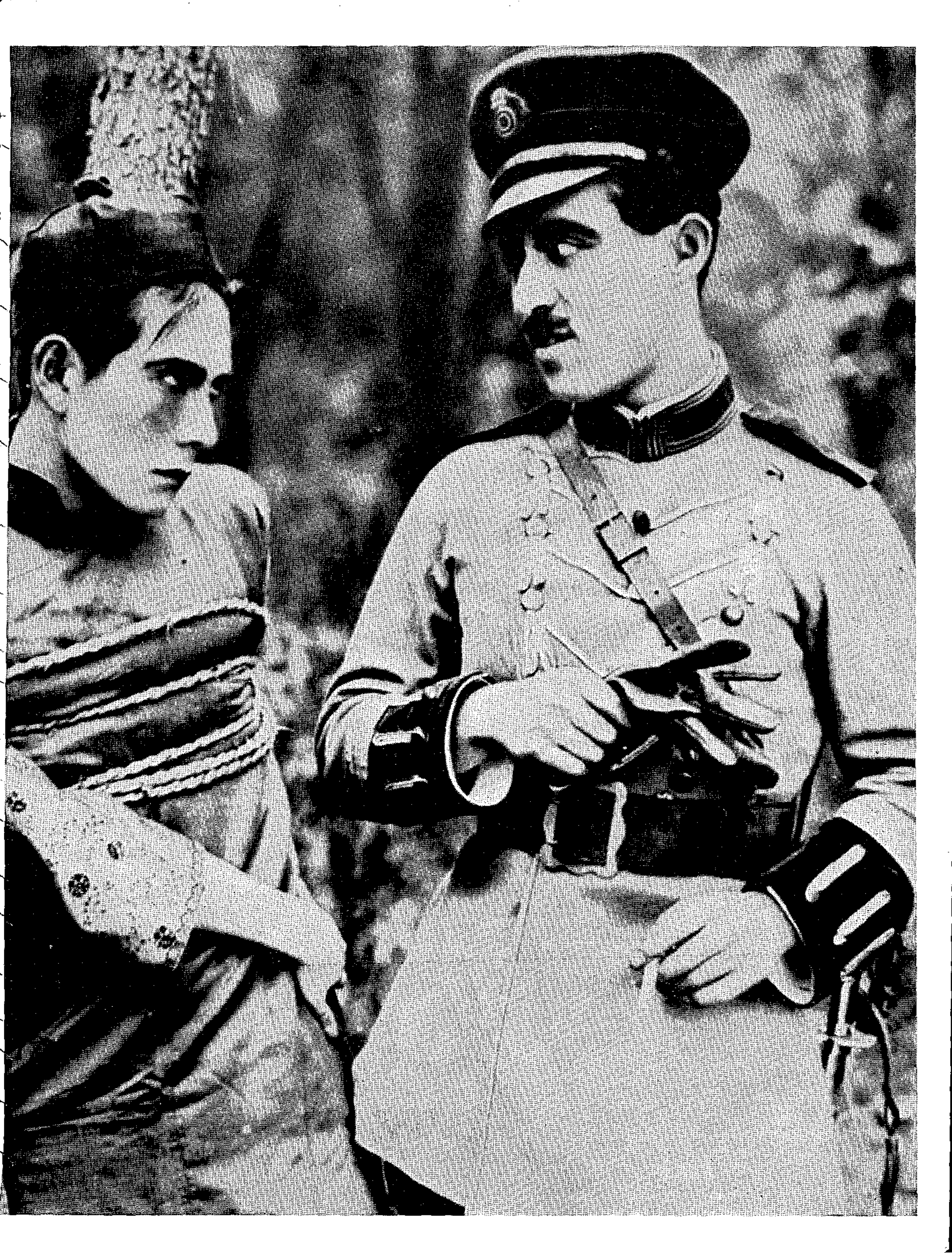


4

visages les plus évidents de la femme ? Cette cicatrice était pour lui comme la source d'une poésie lyrique sur les femmes, vive et fraîche. Désormais, le lyrisme et la beauté propres au génie de Mizoguchi allaient pouvoir s'épanouir.
Il y a deux grands courants dans l'œuvre de Mizoguchi, l'un répondant à une tendance, disons, romantique, fort lyrique et esthétique, et l'autre réaliste, naturaliste plutôt. La première tendance, fantaisiste, n'est jamais purement romantique, étant donné que Mizoguchi ne parvient pas à repousser la réalité ou à s'en échapper, et que, chez lui, le sens critique l'emporte toujours sur le culte absolu de l'esthétique. La seconde tendance, réaliste, est guettée par un certain naturalisme. Je veux dire par là que, faute d'une volonté positive de reconstruction de la réalité, elle se contente de dévoiler faussetés et mensonges, et garde un côté lyrique qui ne la préserve pas toujours de la naïveté. Ces deux tendances, réagissant très sensiblement aux évolutions sociales, alternent, s'approfondissent, et se provoquent réciproquement chez Mizoguchi ; et, lorsque ce dernier parvint à surmonter la crise et la confusion qui le menaçaient juste après la guerre, elles se fondirent en une sorte d'unité et de maturité parfaites. Cette alternance incessante de deux styles est chose rare chez un metteur en scène. Tous les grands cinéastes raffinent et épurent leur style, dès leurs débuts. Mais Mizo-san était toujours « à cheval » sur deux styles différents. C'est pour cela, d'ailleurs, qu'on l'accusait souvent d'insincérité et de confusion.
Pourquoi ce phénomène ? Parce qu'il avait les dents longues, disent certains. Oui, c'était vrai. Les autres disent que c'était à cause de l'habileté sociale de Mizo-san, qui savait réagir à temps aux changements de situation, et en profiter. A la rigueur. On dit encore que c'était à cause de son complexe. Peut-être. Mais, à mon sens, Mizo-san avait peur de s'immobiliser mollement dans un style définitif, et s'efforçait plutôt de rester toujours naturel. J'ai beaucoup regretté qu'on ait très peu signalé sa sincérité : au lieu d'essayer de plaire, il tentait de suivre les changements sociaux, afin que son travail corresponde à son temps. Et, à travers cette apparente instabilité, il restait toujours fidèle à un même sentiment : la compassion pour les persécutés, surtout à l'égard des femmes, symboles des créatures handicapées et maltraitées. Pour exprimer un tel sentiment, faut-il être roublard et ambitieux ? S'il semblait trop rusé, c'est que, voulant profondément s'exprimer comme il l'entendait, il prenait des mesures de conciliation pour échapper aux pressions. N'était-ce pas là la sagesse d'un prisonnier sachant attendre le jour de sa libération ?
Si l'on pense ainsi, les deux styles qui se partagent l'œuvre de Mizo-san ne sont pas, en réalité, opposés ni contradictoires. Et peut-être n'y avait-il chez lui qu'un seul style ? (*A suivre.*) — Yoda Yoshikata. (*Avec l'aimable autorisation de la revue « Eiga Geijutsu ». Traduit du japonais par Yamada Koichi et B. Beraud.*)



Akai Yuki ni Terasarete (1925, Au rayon rouge du soleil couchant) : *Sunada Komako*, Nakano Eiji, Komura Shinichiro





NIANCHAN (1959, LE GRAND FRERE), IMAMURA SHOHEI.



Les Cochons et les dieux : Imamura Shohei

par Yamada Koichi

Imamura Shôhei est un des rares cinéastes pour qui le cinéma, plus qu'un ensemble de possibilités d'expressions conjuguées de l'image et du son, plus qu'un langage, est d'abord un moyen puissant et efficace d'approche, de recherche et d'analyse de la réalité. Dans cette optique, il est très difficile de préciser les caractéristiques de son style : chaque sujet peut imposer son propre style. Les films d'Imamura visent d'ailleurs à être aussi contradictoires, aussi chaotiques que le mécanisme même de la réalité.

On peut cependant tenter de définir quelques éléments importants de l'inspiration créatrice du cinéaste : positivisme documentaire (c'est sa méthode), sociologie marxiste (c'est sa philosophie) et sexologie fondée sur le goût du grotesque (c'est son esthétique).

Classons provisoirement ses films en deux catégories chronologiques, *Buta to Gunkan* jouant le rôle de charnière de l'une à l'autre : dans une première période, Imamura se contente de développer une fiction à partir d'une idée préconçue, alors que dans la seconde, ne pouvant s'estimer satisfait de raconter ainsi une histoire à partir d'une idée littéraire, il tend à se rapprocher du documentaire ; prenant la réalité pour base, il cherchera désormais, au contraire, à lui prêter la logique et la vérité de la fiction.

Pour vivre, seuls sont efficaces les désirs, dit un personnage de *Hateshinaki Yokubô*. En fait, les désirs les plus « primaires » de l'homme, l'instinct sexuel, *la faim, l'avarice, la ruse, constituent* les grands thèmes qui tissent toute l'œuvre d'Imamura. Seule compte l'énergie qui pousse, par *tous les moyens*, les gens à survivre. Ainsi *Hateshinaki Yobukô* (1958), tout en montrant les bassesses nées de la soif d'argent, est-il en même temps une bonne comédie témoignant de la confiance, un peu trop optimiste, mais absolue, d'Imamura en l'énergie humaine. Les personnages d'Imamura sont extrêmement égoïstes, avares, sensuels, cruels, sots, agressifs, négatifs et destructeurs. Au travers des nœuds de ces désirs de vipères, transparaît l'image de la réalité humaine. Amour sentimental, esprit « *intellectuel* », *interprétation* éthique de la vie, tout cela est chassé de l'écran. Ainsi Imamura a-t-il tout d'abord *littéralement taillé en pièces* les conventions mélodramatiques du cinéma japonais. Il préfère le drame et, à l'image idéale des héros, il oppose celle, hallucinante, des « cochons ». Un personnage du film précité s'écrie d'ailleurs : « Nous sommes tous des cochons... »

L'idée d'évasion, cependant, obsède constamment ces personnages, sous forme d'aliénation (*Bakumatsu Taiyôden*), de désillusion (*Nusumareta Yokujô*) ou de rêve (*Nishi-Ginza Ekimae*). Ils veulent fuir leur femme, leur vie quotidienne, leur lâcheté, leur *condition*. Mais sans espoir. Ils veulent fuir, mais sans savoir où. Et ils s'attachent toujours davantage aux désirs qu'ils rêvent de dépasser. Ces « cochons » voudraient devenir des dieux. D'où le rire d'Imamura, qui les renie et les affirme tout à la fois. D'où la complicité et la confusion de ses films.

Nianchan (1959), premier sujet « documentaire », avec des velléités de critique sociale — c'est l'histoire de quatre frères et sœurs après la mort de leur père, pauvre *mineur*—, *insiste pourtant trop* sur un éloge, teinté d'humanisme, d'un personnage rêvant d'évasion (peut-être *faut-il attribuer* cette attitude à *une* exigence de la Production). C'est le film d'Imamura le plus simple, le mieux construit, *le plus parfait*, — *mais aussi* le moins intéressant. *Buta to Gunkan* est sans doute le produit d'une autocritique, d'un reniement total du film précédent, et qui atteint une véritable dramatisation fondée sur une réalité *actuelle*. (1961 marque le début de la célèbre grande manifestation contre le Traité de sécurité et de défense mutuelles entre le Japon et les U.S.A.) Il n'échappe pas aux pièges d'une *schématisation idéologique*, *bien* que restant ouvert aux interprétations symboliques. A la fin du générique, un carton *prévient : Tout ce qui se passe dans* ce film est entièrement imaginaire. Cet avertissement, qui rappelle ceux de Buñuel, *dévoile*, tout en *les masquant* trompeusement, les intentions de l'auteur : une *réalité* affirmée est, dans le même temps, niée par le faux recours aux alibis de l'imaginaire, de la *fable*. En jouant le jeu d'un *symbolisme littéral*, on pourrait, à la rigueur, schématiser ainsi les éléments principaux du film :

Buta (les cochons) : masse grouillante du peuple japonais, désorientée.

Gunkan (les cuirassés) : influence des U.S.A.

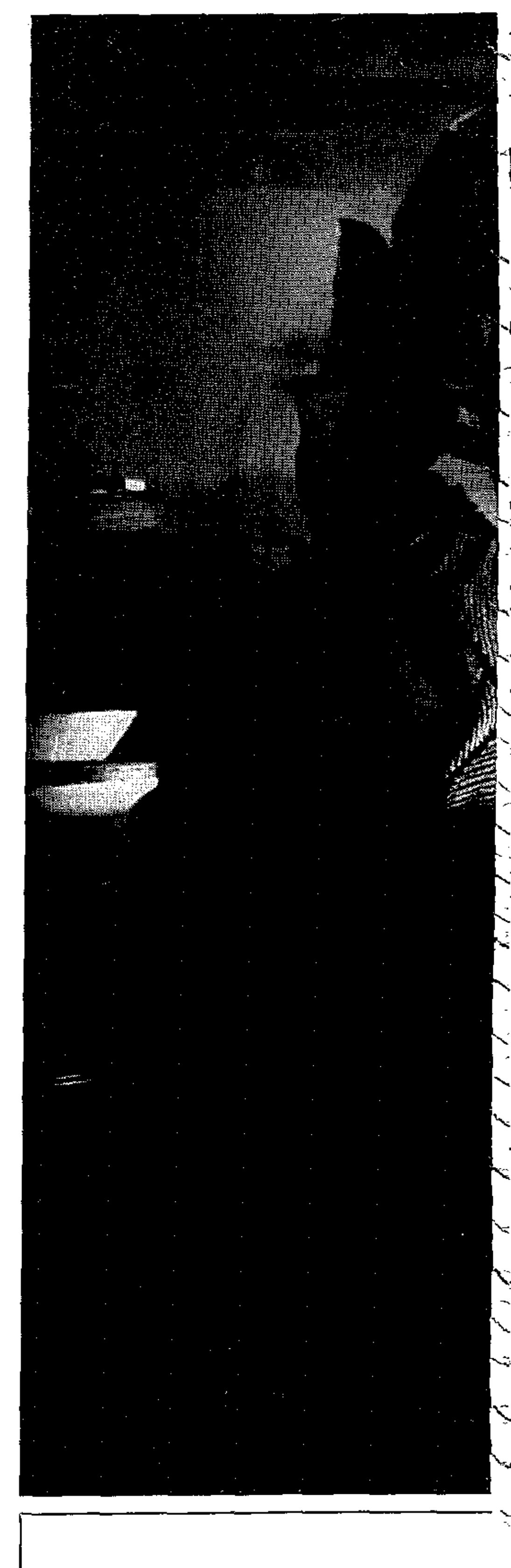
Les *gangsters* : les classes dirigeantes de la société japonaise qui, courtisant les Américains, oppriment les gens du peuple, *pantins dont ils tirent les ficelles.*

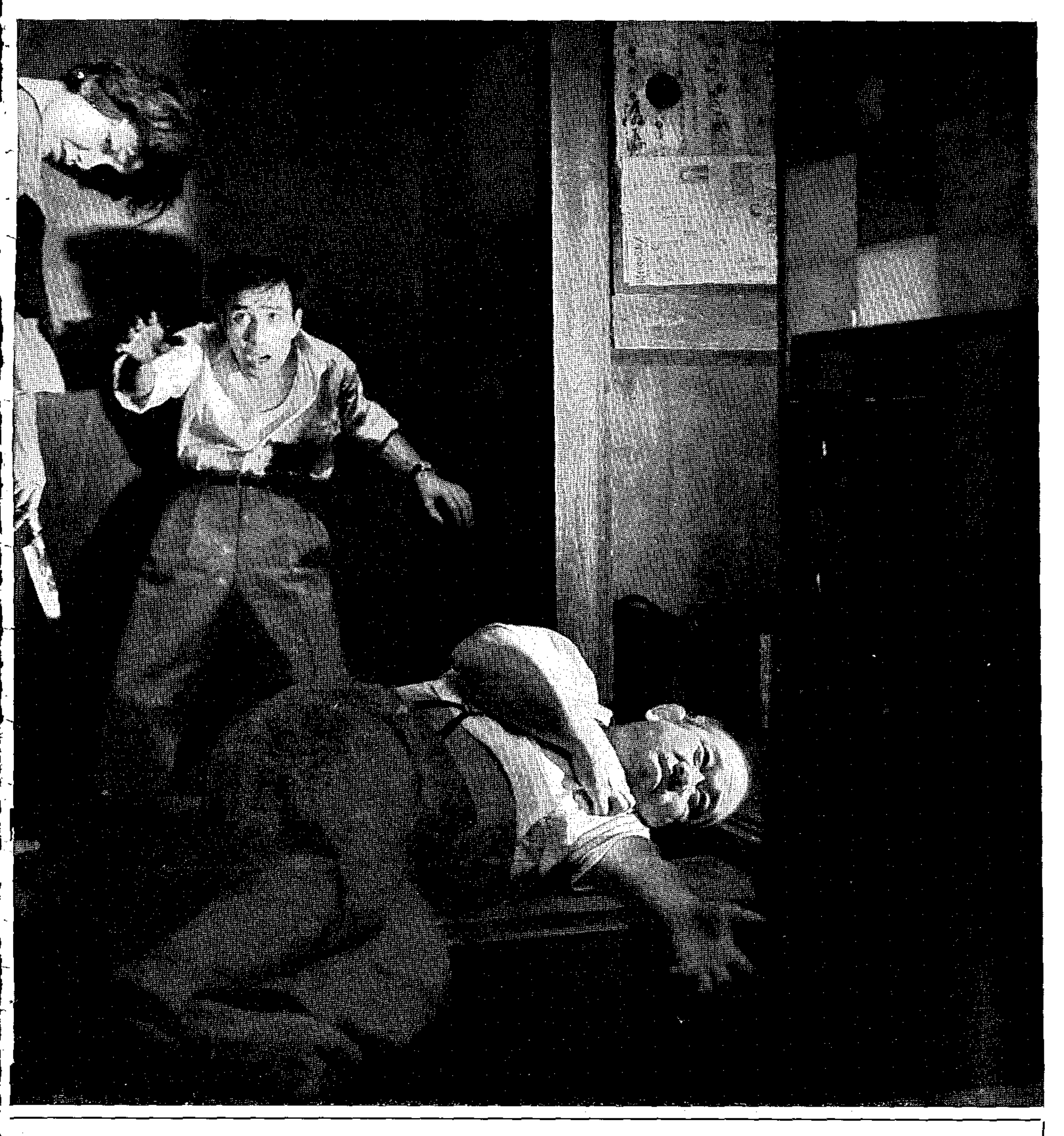
Kinta, le petit voyou : suppôt des précédents, victime du « mouvement populaire ».

A travers le mouvement péristaltique de ces cochons-gangsters se dévoile de plus en plus clairement *l'image de la vérité* humaine, et le mécanisme d'une réalité sociale. Le film est une sorte de conte-parabole rapporté par un chroniqueur *sociologue* : chronique du temps du mépris, du temps de l'ingratitude... Imamura analyse cruellement ses personnages, *montre* leur laideur, les traque implacablement dans les situations où ils apparaissent le moins à leur avantage : les « *cochons* » *piétinés à mort par* les cochons, l'arrivée triomphante des cuirassés U.S., les filles qui les accueillent, folles de joie...

Un personnage, au moins, dans le film, échappe à la schématisation signalée plus haut, un être réel, vivant, fort, qui évoque Tome (*Nippon Konchûki*) et Sadako (*Akai Satsui*), mais qui, en plus, possède un caractère positif : celui de la petite Haruko. Eprise de Kinta, elle tente de le détourner de la fréquentation des gangsters, afin que tous deux puissent vivre *normalement* dans la société. Après la mort de Kinta, elle repart seule, sans une plainte. Dans une autre scène, *elle est violée par un groupe de soldats* américains. Tandis qu'après le viol, elle essuie du revers de la main son rouge à lèvres, *Imamura indique* ainsi que l'affront subi est davantage physique que moral. Et lorsqu'elle quitte son quartier, disant « Où que j'aille, rien ne m'arrivera de pire », la scène, filmée avec un super téléobjectif, tire son caractère impressionnant de la suppression de *la distance spatiale*, et le gros plan ainsi obtenu a valeur d'intériorisation : sur son visage se lisent la volonté, l'espoir, en *même temps que* de la tristesse.

Cette idée d'évasion se développe jusqu'à provoquer une lutte intérieure chez *l'un des personnages de* « Paraji ou Dieux et cochons » (pièce de théâtre, 1963). Il s'agit de la chronique d'une famille consanguine. *L'histoire se déroule* parallèlement sur une petite île et dans une usine capitaliste de Tokyo. Imamura montre, d'une part, les victimes de la consanguinité : une jeune folle sensuelle, un homme écrasé par son destin, en révolte contre son origine, et, d'autre part, un vieil homme occupé à creuser un grand trou, pour tenter d'exploiter un terrain stérile, luttant contre la *fatalité* de l'île. Kametarô, son fils, après avoir quitté l'île, y retourne, et poursuit le travail de son père, lequel, entendant *la voix des dieux, meurt* au fond du trou, enseveli sous un amas de terre. La





Hateshinaki
Yokubo (Désir inassouvi) :
Watanabe Misako,
Nishimura Akira et Tonoyama
Taiji.

lutte contre le Destin est-elle le chemin qui conduit aux dieux ?

Mais, dans *Nippon Konchûki* (1963) et *Akai Satsui* (1964) — le scénario de ce dernier film est d'ailleurs antérieur à celui de *Nippon Konchûki* — cette lutte intérieure, cette obsession de l'évasion semblent avoir disparu. Les héroïnes de ces films ne souffrent pas de leur condition, comme Kametarô, et ne cherchent pas le chemin qui mène aux Dieux. On note dès lors une évolution sensible, tant du point de vue du style que du sujet. Le cinéaste ne s'intéresse désormais qu'aux faits *réels*, refusant, au tournage, tout élément artificiel ou joli, aussi bien dans les décors que dans l'éclairage. Pour la première fois, son personnage principal est une femme : les contradictions et les mystères féminins semblent à Imamura le plus sûr moyen d'approche de la réalité. Le thème de l'énergie demeure prédominant, mais il s'agit cette fois de l'énergie de « la partie inférieure du corps féminin ».

Car, de *Nippon Konchûki* à *Akai Satsui*, Imamura, aidé de son coscénariste Hasebe Keiji, a créé un portrait de femme, totalement inédit dans le climat cinématographique japonais. Tome, l'héroïne de *Nippon Konchûki*, est une petite paysanne illettrée, dont la seule arme est son corps. Dans le chaos qui fait suite à la guerre, elle passe d'un homme à l'autre, et, « pour vivre », devient prostituée. Progressivement, elle prend conscience, comme Mère Courage, des méthodes capitalistes d'exploitation de l'homme, et devient présidente d'un syndicat de prostituées. Puis, comme cela ne constitue pas pour elle une promotion, elle redevient ce qu'elle était primitivement. Ce film encore est une chronique, et Imamura, à travers le personnage particulier de Tome, rend compte d'une situation collective, et témoigne de problèmes plus ou moins communs à beaucoup de femmes japonaises d'une certaine génération.

Sadako, le personnage de *Akai Satsui*, est une femme qui se contente d'une vie conjugale quasi féodale, où son mari prend toutes les décisions, qu'elle accepte avec soumission. Une nuit, pendant l'absence de son mari, elle est violée par un cambrioleur. Ayant peur d'un scandale, elle n'ose aller dénoncer ce dernier à la police. Comme toutes les héroïnes mélodramatiques, belles et tristes, qui ne peuvent purifier une faute que par la mort, elle songe à se suicider, mais cette volonté est contrée par une exigence plus immédiate, moins romantique : « Je ne suis pas responsable, j'ai été contrainte de céder, alors tant pis ». Telle est l'excuse qui la justifie. Cet incident sert cependant de révélateur aux mensonges de la vie conjugale, dont Sadako refuse de prendre conscience. Elle tente, de toutes ses forces, de se préserver et de préserver sa famille. Et elle pense même tuer le voleur lorsque celui-ci, devenu son amant, menace la sécurité de sa famille. *Akai Satsui* est ainsi une sorte d'expérience sociologique : soit une femme, habituée à une vie médiocre et quotidienne. Quels changements en elle opérera la révélation d'un choc violent, non quotidien ?

Les femmes comme Tome, comme Sadako, réagiront aux dangers instinctivement, comme un insecte avec ses antennes. Les accidents, les bouleversements extérieurs ne peuvent les modifier profondément. Elles ignorent les conflits moraux, même si en apparence leurs actes et leurs pensées sont contradictoires : Tome, à une réunion d'une secte religieuse un peu louche, est accusée d'avoir, dans sa vie antérieure, commis le péché de luxure, et cette accusation la surprend, elle qui a conscience d'avoir toujours agi du mieux qu'elle pouvait. Sadako a une réaction similaire, lorsqu'elle refuse d'admettre l'évidence que son mari a les preuves formelles de son adultère. Violées, déshonorées, elles font preuve d'une vitalité physique incroyable, prêtes à recommencer leur vie. Jamais un tel type de femme, à l'opposé des personnages féminins traditionnels, n'avait été montré par le cinéma japonais. Il s'agit là d'une sorte d'anti-héroïne, pouvant être sotte, vulgaire, laide et même grotesque, mais dont seules comptent la force et l'énergie. En cela consiste le réalisme d'Imamura, son naturalisme presque : le lyrisme, la poésie, sont refusés en tant que tels, et si Imamura les retrouve, c'est par le seul biais d'une conception de documentariste. Avant de créer, dans *Nippon Konchûki*, le personnage de Tome, Imamura s'est livré à une enquête très approfondie, il a choisi un modèle *réel*, à partir duquel, avec des détails particulièrement réalistes, il a pu élaborer sa chronique de la réalité japonaise, une sorte de reportage historique dont le mouvement va du particulier (la femme) au général (la société dans laquelle elle vit). Ces raisons, liées à la sympathie certaine que lui inspire, en dehors de tout attendrissement sentimental, Tome, témoignent de l'attitude si originale d'Imamura par rapport aux autres cinéastes de son pays.

Chaque épisode de *Nippon Konchûki* se termine par un photogramme auquel se superpose le récitatif de Tome, et ce procédé sert à établir une distance entre l'action objectivée et les sentiments subjectifs excessifs de l'héroïne. Bref, c'est le rythme d'une distanciation brechtienne. De même le monologue plaintif et sentimental de Sadako dans *Akai Satsui* est-il également contredit par l'image, parfois fixe, qui propose une version plus réaliste et prosaïque de ses actes. Ce mélange de commentaire intérieur et d'images objectives, tout en montrant le décalage de l'acte et de la pensée, révèle l'incapacité de l'héroïne à objectiver sa pensée et ses sentiments personnels. Et ce décalage est d'autant plus dérisoire et accusé que l'épanchement des sentiments est sincère. Ainsi Tome chante-t-elle ses complaintes sur un ton pathétique, mais avec un accent paysan très prononcé (toujours sur une image fixe, d'un réalisme prosaïque).

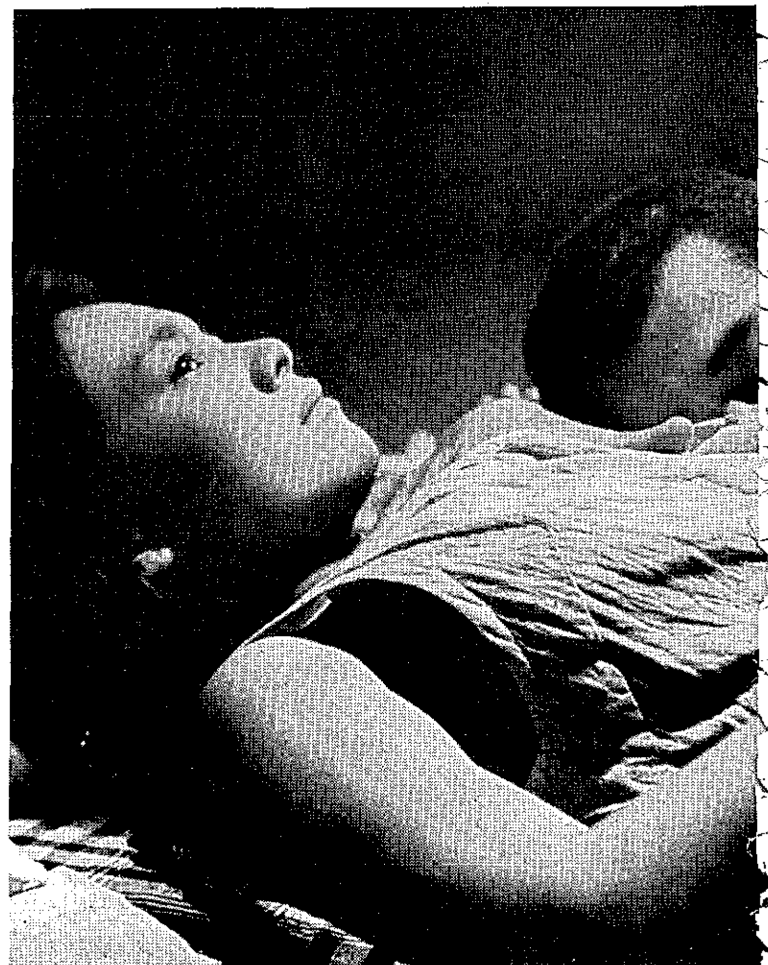
Sadako se répète intérieurement : « Pourquoi suis-je si malheureuse ? »,



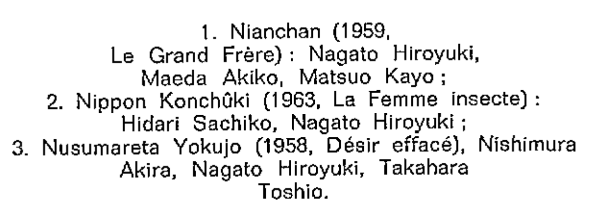
2

1. Buta to Gunkan (1961, Filles et gangsters ou Cochons et cuirassés) : Nagato Hiroyuki ; 2. Akai Satsui (1964, Appel à l'homicide) : Harukawa Masumi.

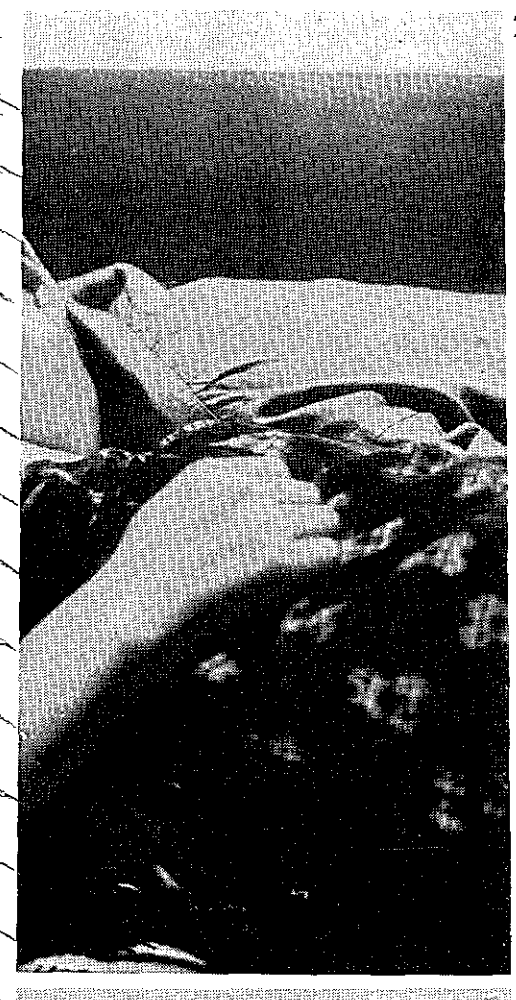
1







1. Nianchan (1959, Le Grand Frère) : Nagato Hiroyuki, Maeda Akiko, Matsuo Kayo ;
2. Nippon Konchûki (1963, La Femme insecte) : Hidari Sachiko, Nagato Hiroyuki ;
3. Nusumareta Yokujo (1958, Désir effacé), Nishimura Akira, Nagato Hiroyuki, Takahara Toshio.



2



3

mais, après avoir décidé de se suicider pour se purifier, elle ne refuse pas de dévorer un grand plat, en se disant : « De toute façon, je mourrai... ». Cette exagération sentimentale mélodramatique est une des caractéristiques de l'héroïne d'Imamura (il est très sensible au ridicule des gens qui exagèrent par trop leurs réactions personnelles : cf. le jeune chef des gangsters de *Buta to Gunkan* qui, souffrant d'un ulcère gastrique, crache du sang, perd la tête, croyant mourir de tuberculose), et ce ton de récitatif, ce décalage entre acte et pensée, accroissent son ridicule, mais contribuent également à la rendre sympathique. « Je veux nier l'existence même de cette femme », dit à peu près Imamura au sujet de *Nippon Konchûki* « mais je l'aime, parce qu'elle a la bonne volonté de vivre sa vie de tout son mieux ». Ce qui doit être sa manière à lui d'être moraliste.

« Je veux », dit Imamura, « marier de toutes mes forces ces deux problèmes : la partie inférieure du corps humain et la partie inférieure de la structure sociale sur laquelle s'appuie obstinément la réalité quotidienne japonaise ». Il s'agit donc de la double structure de la société japonaise, sur un plan à la fois politico-économique et psychologique, et de l'étudier par l'intermédiaire de la Femme, incarnation de l'idée sexuelle. Imamura montre qu'à l'échelon le plus bas de cette structure sociale, il y a la masse considérable du peuple, d'origine paysanne, et comparable à la partie cachée d'un iceberg. (Là est le point de départ de sa sociologie marxiste.) Une ville devient ainsi une sorte de grande campagne, un ensemble où les gens vivent dans des unités familiales ou communautaires. A Tokyo même, existent de nouvelles sectes religieuses assez bizarres, des associations très fermées groupant des gens du même village, de la même province, qui constituent la véritable population de cette grande ville. Il faut remarquer que, si les personnages d'Imamura sont tous des « paysans », ils vivent dans une grande ville (Himeji pour *Hateshinaki Yokubô*, Yokosuka pour *Buta to Gunkan*, Sendai pour *Akai Satsui* et Tokyo pour *Nippon Konchûki*). Mais, vivant une vie urbaine, moderne, et ne pouvant pas être de véritables citadins, ils gardent toujours, plus ou moins obscurément, une certaine conscience nourrie par une communauté régionale, dans une loi (et une foi) mystérieuse de la société primitive. Leurs réactions sont donc fondées par un sentiment profondément antimoderne. Sous l'apparence d'une vie modernisée, logique et rationnelle, se cache sans aucun doute une grande partie de l'ignorance, du caractère irrationnel, antimoderne, de la profonde solitude, du grotesque mystique, du sens solidaire d'une communauté primitive, familiale ou régionale, qui domine l'état d'esprit des hommes modernes.

C'est pour cela, sans doute, qu'Imamura s'attache, d'une façon un peu trop obstinée (sans parler de son goût du grotesque), aux problèmes de l'inceste, de la consanguinité, au fétichisme et au mysticisme d'une religion primitive.

De même, doit-il y avoir, sous l'apparence paisible et banale de la vie quotidienne, un côté antiquotidien, mystérieux et accidentel. Pour dévoiler ces abysses, Imamura a recours à la Femme, qui réagit à toutes choses « physiologiquement », et qui reflète d'autant mieux la réalité qu'elle est, comme elle, contradictoire. Il faut donc, tout d'abord, l'analyser, la disséquer, la sonder, la dévoiler. Elle est un objet, et le film, une recherche sociologique, une expérience anatomique sur cet objet et sur tout ce qui l'entoure.

De même qu'il avait détaillé la femme modèle de *Nippon Konchûki*, on raconte qu'Imamura, avant de commencer le tournage de *Akai Satsui*, et décidant de choisir Harukawa Masumi comme vedette, a interrogé cette dernière avec insistance sur sa vie sexuelle, la considérant comme un objet d'étude. Sans doute cette attitude de chercheur n'est-elle pas dépourvue d'une certaine cruauté, mais cette méthode porte ses fruits, et cette actrice (fort peu connue, d'ailleurs) est très bien employée, quant à ses qualités physiques : les gros plans de sa peau, matière douce et vivante, démentent le caractère plaintif de sa voix intérieure, dénoncent les exagérations sentimentales, et montrent très précisément la réalité et l'agressivité de son énergie. Pour Imamura, le corps même d'Harukawa Masumi est l'un de ces documents rassemblés en vue de sa recherche.

Imamura dit, à propos de *Nippon Konchûki :* « Je pense qu'il y a du mensonge dans un scénario « bien fait », je pense qu'il y a de la vérité dans la façon de ranger tous les faits réels en chaîne. Je n'ai écrit le scénario de *Nippon Konchûki* qu'après avoir amassé et examiné tous les documents possibles sur les villages de la province Nord-Ouest qui donnent naissance à ce genre de femme-insecte. Des bandes d'actualités insérées dans le film serviront à bien enchaîner ces faits. Au tournage, j'ai refusé d'utiliser des décors artificiels, le doublage, et jusqu'aux éclairages. Je n'ai pas voulu, dans tous les sens possibles, me détacher de la réalité véritable... ». L'œuvre d'Imamura est une chronique de l'humain prise sur le vif.

Comme l'indique le titre même de *Nippon Konchûki* (*Chroniques entomologiques japonaises*), Imamura a tenté, le premier sans doute, de faire une étude scientifique de la réalité japonaise et d'analyser, de façon logique et rationnelle, des problèmes illogiques et irrationnels. De là viennent peut-être, malgré la pression confuse des faits réels amassés, une certaine unité logique dans la construction du scénario, et une conclusion également logique à cette chronique de la femme-insecte.

Mais, dans *Akai Satsui*, cette logique (du moins en ce qui concerne le côté causal du scénario) est complètement dépassée par la force même des problèmes envisagés, par la puissance du sujet, et la

confusion qui domine tout le film joue en faveur de son charme. (C'est peut-être parce que Tome a certaines qualités qui font d'elle une héroïne, alors que Sadako est femme tout à fait ordinaire.)

Ce film, refusé par le festival de Venise 1964, est prodigue en scènes d'étreintes et d'accouchements, extrêmement violentes, brutales, agressives et sadiennes (de même qu'il s'agit d'un documentaire sur la confusion, il s'agit d'un documentaire sur l'agressivité) : ainsi Sadako violée par le cambrioleur, regardant son image déformée sur le fer à repasser brûlant que l'homme approche de ses yeux...

Il y avait déjà une allusion à l'inceste dans *Nippon Konchûki* (le père suçant le sein de sa fille) — la pièce de théâtre « Paraji » traite de front ce problème — et la consanguinité est à la base d'*Akai Satsui* (Sadako est la fille de la maîtresse du grand-père de son mari, et le couple met au monde un enfant difforme). Ainsi l'inceste, comme l'image des cochons, ou celle des insectes, fait partie de ces choses « grotesques » qui tissent la thématique d'Imamura. Dans *Akai Satsui*, cette obsession est outrée jusqu'au symbole : l'héroïne écrase un ver à soie entre ses doigts, le gosse difforme se prend d'affection pour une petite souris, prisonnière dans une cage... Si ce genre d'image n'est pas organisée et contrôlée par une idée-force, Imamura risque alors de verser dans le schématisme, dans l'allégorie facile, dans les pièges d'un naturalisme trop littéral.

Mais, après ces délires, ces cauchemars, ces obsessions grotesques, une certaine sérénité se fait jour, un certain recueillement, une poésie intimiste, presque mystique. C'est l'image finale, après une longue séquence en plan fixe, où Sadako regarde fixement, avec les yeux les plus charmants du monde, un ver à soie rampant sur sa cuisse. Cette atmosphère très évocatrice, où se mêlent l'apaisement et une profonde solitude, teintée de nostalgie, rappelle, par une sorte d'évidence physique, la scène d'*Ugetsu Monogatari* où Genjuro, de retour de son long voyage, est accueilli par l'image de sa femme Miyagi, accroupie devant le feu, et pourtant déjà morte. Ou encore la fin du *Silence*, lorsque la pluie vient battre le visage las d'Anna...

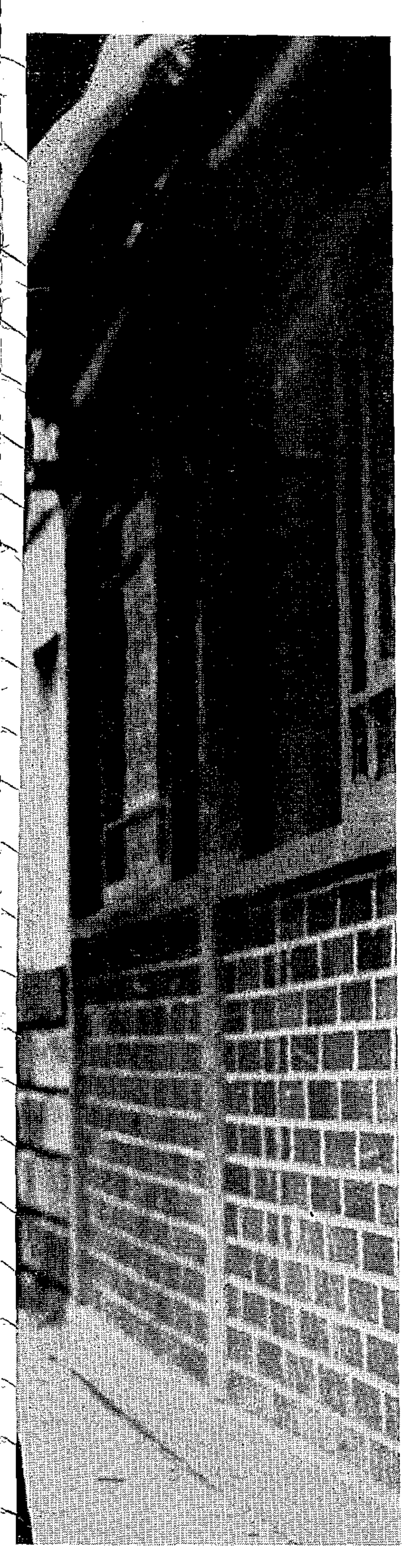
Hallucinante était, dans *Nippon Konchûki*, l'image des vieillards qui, accroupis entre les rochers, prédisaient d'une voix vague des choses définitives. On retrouve semblable sentiment dans la séquence de *Akai Satsui* (les voix imprécises des vieillards s'y superposent les unes aux autres) où, dans la montagne, après l'assassinat, Sadako s'enfuit, les pieds nus, dans la neige...

Ce mysticisme poétique, cette hallucination de la réalité, ces correspondances nuancées, cette tendresse après la torture, cette sérénité d'après le cauchemar, ce symbolisme sensuel, tels sont les mystères d'Imamura. Est-ce la voix des *Dieux* qui répond aux appels des *Cochons* ?

YAMADA Koichi.



BUTA TO GUNKAN (1961, FILLES ET GANGSTERS), NAGATO HIROYUKI, YOSHIMURA JITSUKO



Filmographie

Imamura Shôhei est né à Tokyo en 1926. Au lendemain de la guerre, il avait vingt ans. Il connut ainsi une jeunesse ingrate où, pour satisfaire sa faim, il fallait rôder dans les milieux du marché noir, et où une fille, pour survivre, devait devenir « pan-pan » (prostituées destinées aux soldats de l'Armée d'occupation U.S.). Une méfiance générale régnait alors, et la nécessité de se montrer implacable.

En 1951, une fois terminées ses études universitaires, il entre à la Société Shôchiku, section de la mise en scène, où il travaille pendant trois ans, notamment avec Ozu Yasujirô. En 1954, il quitte la Shôchiku pour la Nikkatsu, où il devient assistant et scénariste d'un grand cinéaste méconnu, d'une très grande originalité. particulièrement sur le plan des comédies scabreuses : Kawashima Yûzô, qui a su exercer sur lui une influence certaine et durable.

Bakumatsu Taiyôden, de Kawashima, sur un scénario d'Imamura, est un film tout à fait extraordinaire, de grotesque, de « nonsense », d'anachronismes, et qui surprend par son ton de récitatif de Kabuki, préparant à celui de *Nippon Konchûki*, comme au monologue plaintif de *Akai Satsui*.

En 1958, Imamura débute dans la mise en scène en réalisant trois films coup sur coup : *Nusumareta Yokujô*, *Nishi-Ginza Ekimae* et *Hateshinaki Yokubô*. Ce sont de bonnes comédies, dans lesquelles l'énergie humaine est envisagée positivement, malgré le ton « grotesque », et où les défauts de l'intelligence sont tournés en dérision.

Imamura a écrit ou collaboré aux scénarios suivants : *Fûsen* (*Le Ballon*, Kawashima Yûzô, 1956), *Bakumatsu Taiyôden* (*Chronique du Soleil à la fin de la Période féodale*, Kawashima, 1957), *Kyupora no aru Machi* (*Cupola*, Urayama Kirio, 1962), *Samurai no ko* (*Fils des Samouraï*, Wakasugi Mitsuo, 1963), *Keirin Shônin Gyôjôki* (*Chronique d'un vieux fou de courses cyclistes*, Nishimura Shôgorô, 1964).

Il vient d'achever un nouveau scénario, *Nippon Erogotoshi*.

En 1963, il écrivit et mit en scène, pour un théâtre de Tokyo, « Paraji, Kamigami to Butabuta » (« Consanguinité, ou Dieux et Cochons »), dont il fera son prochain film.

Il a réalisé :

1958 : NUSUMARETA YOKUBO (DESIR EFFACE). *Scénario* : Suzuki Toshirô et Yamauchi Hisashi, d'après le roman de Kon Tôkô. *Images* : Takamura Kuratarô. *Musique* : Mayuzumi Toshirô. *Interprétation* : Minamida Yôko, Nagato Hiroyuki, Takizawa Osamu, Nishimura Akira. *Production* : Nikkatsu.

NISHI-GINZA EKIMAE (LES RUES DES NEONS). *Scénario* : Imamura Shôhei. *Images* : Fujioka Kumenobu. *Musique* : Nakagawa Yôichi. *Interprétation* : Yanagizawa Shinichi, Frank Nagai, Ozawa Shôichi, Nishimura Akira. *Production* : Nikkatsu. Moyen métrage.

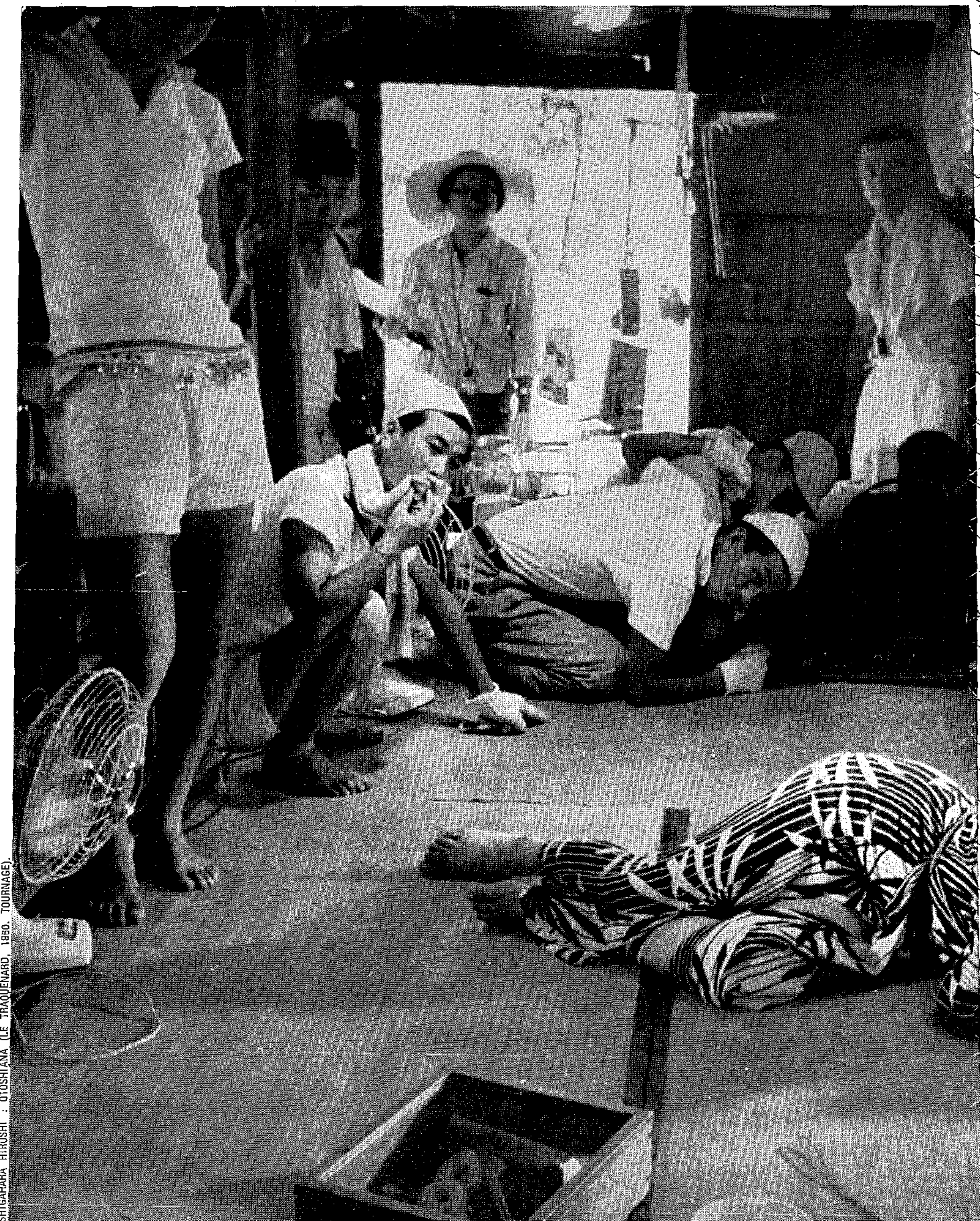
HATESHINAKI YOKUBO (DESIR INASSOUVI). *Scénario* : Suzuki Toshirô, Yamauchi Hisashi et Imamura Shôhei, d'après le roman de Fujiwara Shinji. *Images* : Himeda Shinsaku. *Musique* : Nakagawa Yôichi. *Interprétation* : Nagato Hiroyuki (Satoru), Nakahara Sanae (Ryûko), Nishimura Akira (Nakada), Ozawa Shôichi (Sawai), Watanabe Misako (Shima), Tonoyama Taiji (Onuma), Katô Takeshi (Yamamoto), Sugai Ichirô (le vieux Taki). *Production* : Nikkatsu.

1959 : NIANCHAN (LE GRAND FRERE). *Scénario* : Ikeda Kazuo et Imamura Shôhei, d'après le reportage romancé de Yasumoto Sueko. *Images* : Himeda Shinsaku. *Musique* : Mayuzumi Toshirô. *Interprétation* : Nagato Hiroyuki (Kiichi), Matsuo Kayo (Yoshiko), Okimura Takeshi (Kôichi), Maeda Akiko (Sueko), Kitabayashi Tanie (La grand-mère), Nishimura Akira (Kitamura Gorô), Ozawa Shôichi (Kanayama Haruo). *Production* : Nikkatsu.

1961 : BUTA TO GUNKAN (FILLES ET GANGSTERS). *Scénario* : Yamauchi Hisashi et Imamura Shôhei. *Images* : Himeda (Nikkatsuscope). *Musique* : Mayuzumi Toshirô, *Interprétation* : Nagato Hiroyuki (Kinta), Yoshimura Jitsuko (Haruko), Minamida Yôko (Katsuyo), Mishima Masao (Himori), Tanba Tetsurô (Tetsuji), Ozawa Shôichi (Gunji). *Production* : Nikkatsu.

1963 : NIPPON KONCHUKI (LA FEMME INSECTE). *Scénario* : Hasebe Keiji et Imamura Shôhei. *Images* : Himeda Shinsaku (Nikkatsuscope). *Musique* : Mayuzumi Toshirô. *Interprétation* : Hidari Sachiko (Tome), Yoshimura Jitsuko (Nobuko), Kitamura Kazuo (Chûji), Kawatsu Seizaburô (Karasawa), Nagato Hiroyuki (Matsunami), Harukawa Masumi (Midori) *Production* : Nikkatsu.

1964 : AKAI SATSUI (APPEL A L'HOMICIDE). *Scénario* : Hasebe Keiji et Imamura Shôhei. *Images* : Himeda Shinsaku (Nikkatsuscope). *Musique* : Mayuzumi Toshirô. *Interprétation* : Harukawa Masumi (Sadako), Nishimura Akira (Riichi), Tsuyuguchi Shigeru (Hiraoka), Kitabayashi Tanie (Tadae), Kusunoki Yûko (Yoshiko). *Production* : Nikkatsu.



TESHIGAHARA HIROSHI : OTOSHIANA (LE TRAQUENARD, 1960. TOURNAGE).

OSHIMA NAGISA Je suis né en 1932 à Kyoto. Mon père est fonctionnaire. Diplômé en 1954 par l'Université de Kyoto, je suis entré immédiatement aux Studios Ofuna de la compagnie Shochiku, où j'ai été assistant pendant cinq ans. En 1959, je suis devenu metteur en scène. J'ai fait six films de long métrage, dont je préfère « Seishun Zankoku Monogatari » (« Conte cruel de la jeunesse »). Par ailleurs, j'ai dirigé deux courts métrages et plusieurs films documentaires pour la TV.

URAYAMA KIRIO Je suis né dans le département de Hyogo en 1930. Mon père était employé dans un chantier naval. Diplômé par l'Université de Nagoya en 1954, je suis alors entré à la Nikkatsu. Pendant huit ans j'ai travaillé comme assistant. En 1962, je suis devenu metteur en scène pour cette compagnie. J'ai réalisé deux films de long métrage : « Kyupora no aru Machi » (« Cupola »), « Hiko Shojo » (« Chaque jour je pleure »). Je les aime tous les deux.

HANI SUSUMU Je suis né en 1928 à Tokyo. Mon père était historien et ma mère pédagogue. Quand je suis sorti d'une école privée (Jiyu Gakuen), je ne m'intéressais pas spécialement au cinéma. J'ai commencé par être journaliste puis metteur en page de photo-reportages. Depuis 1961, j'ai dirigé cinq courts métrages et quatre longs métrages dont « Bad Boys » et « Elle et lui ». Pour moi, le plus important de mes films est le premier. Mes mises en scène ont été beaucoup influencées par ma formation de documentariste.

TESHIGAHARA HIROSHI Je suis né à Tokyo en 1927. Mon père est fort connu comme maître de l'arrangement des fleurs. Diplômé de l'école des Beaux-Arts de Tokyo (Ikebana), j'ai étudié la peinture japonaise pendant trois ans, puis la peinture européenne pendant trois autres années. M'intéressant à la tendance surréaliste, à Picasso, Dali et Miro surtout, le problème pour moi était de peindre la réalité japonaise par des moyens surréalistes. En 1953, par hasard, on m'a confié un film sur Hokusai sans que j'aie aucune expérience technique. Depuis, je me suis plus intéressé au cinéma qu'à la peinture — que j'ai fini par abandonner, trouvant que le film était pour moi un bien meilleur moyen d'expression. Pendant trois ans, j'ai travaillé comme assistant de Kamei Fumio, ou bien comme son opérateur dans certains documentaires (comme celui sur Hiroshima). Comme étudiant participant au groupe surréaliste Seiki no Kai, j'y avais connu Abe Kobo, plus tard scénariste de « Suna no Onna » (« La Femme du sable »). En 1959, je suis allé aux Etats-Unis et j'ai dirigé un court métrage sur le boxeur Jose Torres. En 1960, j'ai fait mon premier long métrage, « Otoshiana » (« Le Traquenard »), et en 1963, « La Femme du sable ». J'ai tourné aussi un sketch de « Les Adolescentes », film de coproduction (Japon, Canada, Italie et France). Pour parler franchement, je n'aime pas du tout mes films. Après avoir terminé leur tournage, ils me font peur.

GEORGES SADOUL Qui reconnaissez-vous comme vos maîtres ? Je n'entends pas par là les gens avec qui vous avez travaillé, mais ceux qui ont pu vous influencer. Mettons par exemple Orson Welles pour les Etats-Unis, Jean Renoir pour la France, Ozu, Mizoguchi pour le Japon. (Remarquons dès maintenant qu'aucun de mes interlocuteurs ne me citera Orson Welles ou Jean Renoir. Qu'on ne pense pas qu'ils les détestent. Mais ils n'ont jamais pu voir leurs films, du moins durant la période de leur formation, m'ont-ils expliqué après que le magnétophone eut été débranché.)

OSHIMA Je n'ai pas vu beaucoup de films, mais je pense avoir été beaucoup influencé par le néo-réalisme italien et surtout par Roberto Rossellini. Parmi les metteurs en scène japonais, je pense avoir été inspiré par Mizoguchi et les premières œuvres de Kurosawa.

URAYAMA Je suis de la même génération que M. Oshima, ma façon de penser est très proche de la sienne. J'ai été très influencé par le néo-réalisme italien, surtout par Vittorio De Sica. Parmi les metteurs en scène japonais, je pense d'abord à Kurosawa dont j'ai vu les films avant de m'intéresser sérieusement au cinéma. Après être devenu assistant, j'ai beaucoup apprécié Ozu et Mizoguchi.

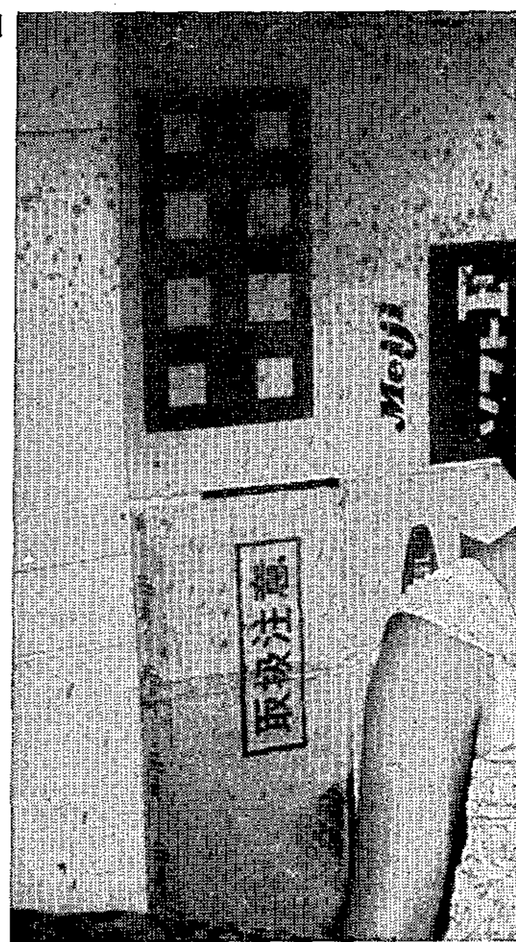
HANI Je n'ai pas vu beaucoup de films, mais je garde un vif souvenir du « Nanouk » de Flaherty et de « Païsa » de Rossellini.

TESHIGAHARA Avant 1941, je n'avais guère vu de films, mais j'appréciais beaucoup les œuvres de Mizoguchi, « A nous la liberté » et « Le Dernier Milliardaire » de René Clair et « Kermesse héroïque » de Jacques Feyder. Après la guerre, pendant la détresse de la défaite, je me suis intéressé au cinéma de résistance, donc aux films de René Clément « La Bataille du rail » et « Les Maudits ». Parmi la production japonaise, j'apprécie les films de Kurosawa comme « Le Chien enragé » (« Nora Inu ») et « Macbeth » (« Kumonosu Jo »). J'aime beaucoup les films d'Imamura (« La Femme insecte » et « Filles et gangsters »). Ils sont très énergiques et très dynamiques. J'apprécie particulièrement Michelangelo Antonioni qui nous a donné de nouveaux problèmes et de nouvelles possibilités cinématographiques. Je considère enfin Luis Bunuel comme un grand cinéaste. Il a exercé une grande influence sur mes films. J'aime surtout « Los Olvidados ».

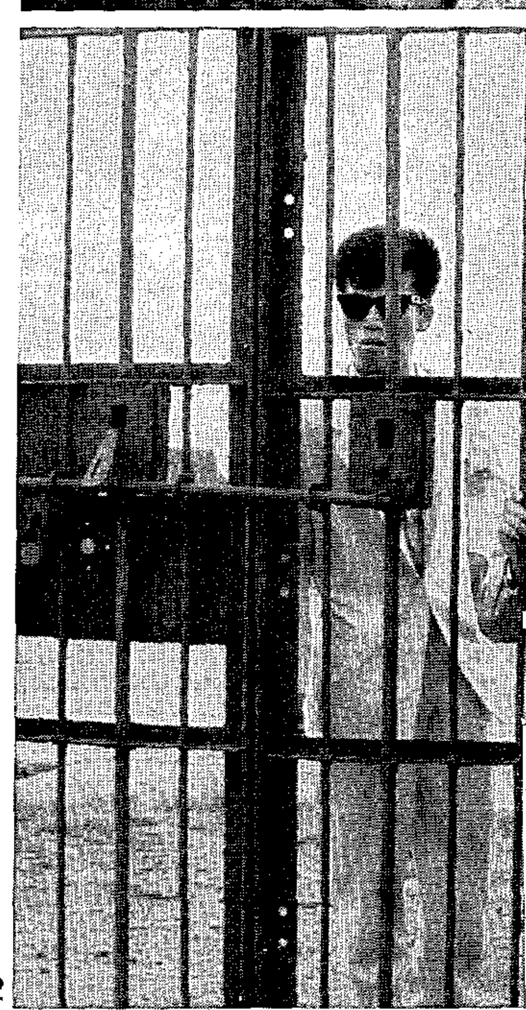
SADOUL Quelle est votre attitude envers le « néo-réalisme » japonais. Je veux dire l'école japonaise d'après-guerre, disons 1948-1954, envers des cinéastes comme Kurosawa, Imai Tadashi, Shindo Kaneto, Yamamoto Satsuo et Kinoshita Keisuke, etc. ?

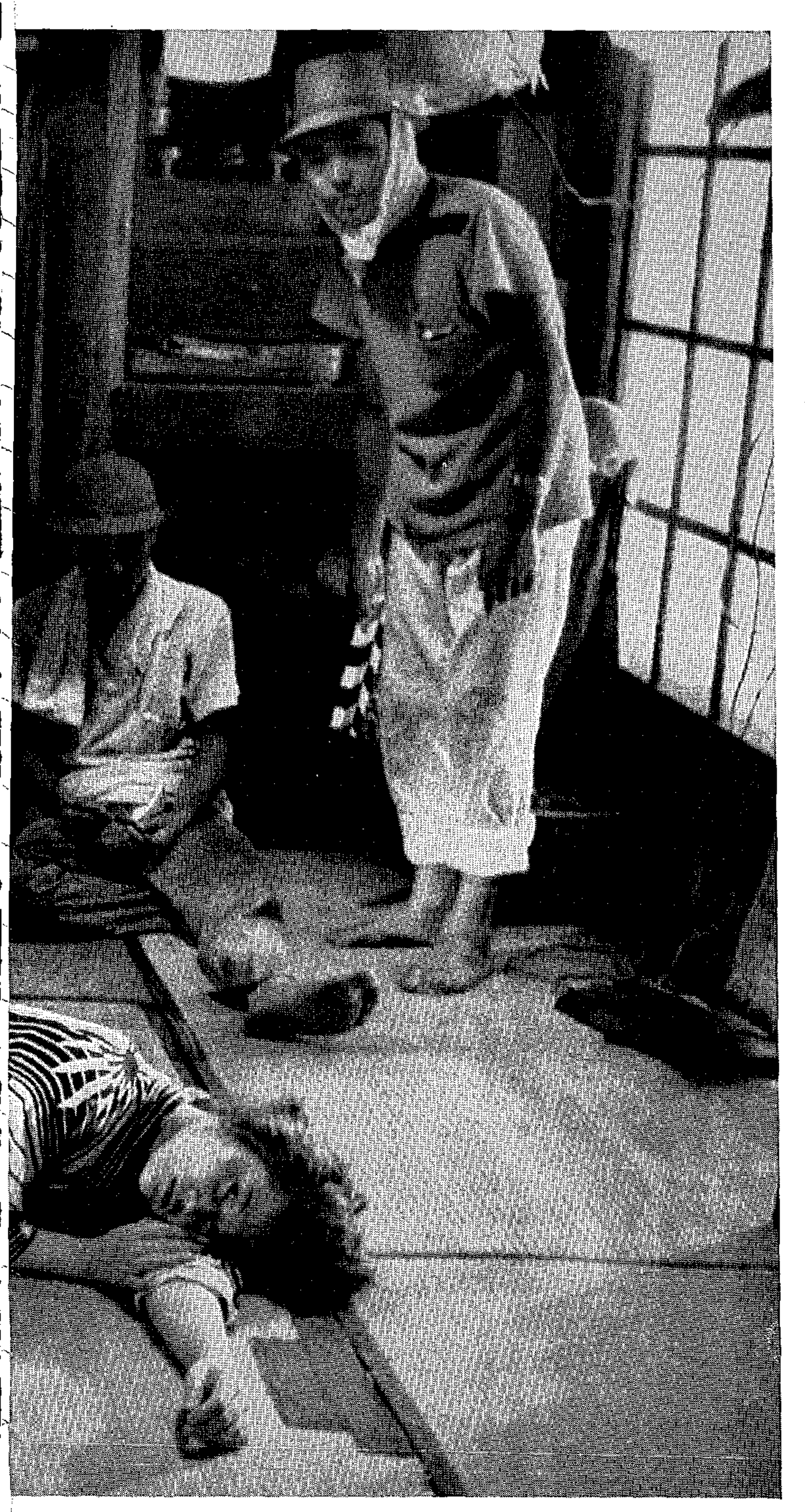
OSHIMA Parmi les films japonais de cette époque, il y en eut d'excellents.

1



2





Autour d'une indépendance conversations avec quatre jeunes cinéastes japonais

par Georges Sadoul

Lors de mon récent séjour au Japon, j'ai eu la chance de pouvoir réunir autour d'une table ronde, pour un entretien enregistré au magnétophone, quatre des meilleurs jeunes cinéastes nippons, l'espoir de leur génération. Ils se sont définis tous les quatre, au début de notre entretien. Je précise pourtant leurs personnalités, et les films d'eux que peuvent connaître les cinéphiles français.

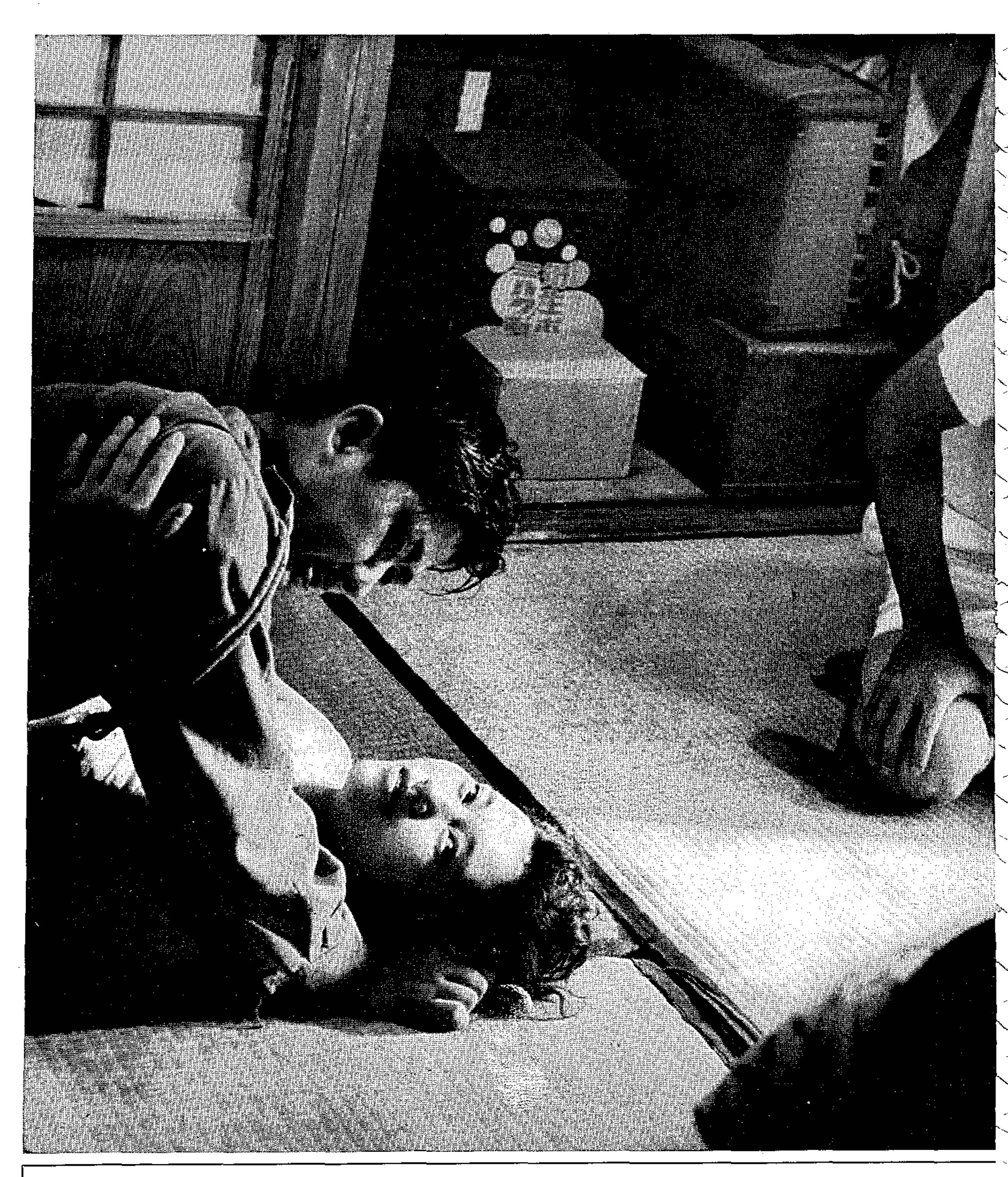
Oshima Nagisa, puissant et barbu, est inconnu en Europe, mais j'ai trouvé beaucoup d'intérêt à son film « Shiiku » (« Une bête à nourrir »). Hani Susumu a été révélé en 1962, à Cannes, par la Semaine de la Critique, qui présenta son premier film « Bad Boys ». Après ce semi-documentaire il a réalisé « Elle et Lui », présenté et primé en 1964 à Montréal et Berlin. Il tourne actuellement en Afrique un « comique d'animaux », « La Chanson de Buana Toshi ». Urayama Kirio fut représenté au Festival de Cannes en 1962 par « Cupola », et « Chaque jour je crie » lui a valu en 1963 une médaille d'or à Moscou. Teshigahara Hiroshi est enfin le seul des trois qui soit vraiment connu en France. La Semaine de la Critique le révéla à Cannes en 1963 avec « Le Traquenard », décrivant une provocation anti-ouvrière, dans un style presque onirique. En 1964 sa « Femme du Sable » reçut le Prix Spécial du Jury à Cannes, et obtint six mois plus tard, à Paris, un accueil favorable de la critique, bien qu'une mauvaise distribution ait limité sa carrière commerciale.





3

1. Hani Susumu : Kanojo to Kare (1963, Elle et lui), Hidari Sachiko ; 2. Furyo Shonem (1961, Les Mauvais Garçons) ; 3. Urayama Kirio : Hiko Shôjo (1963, Chaque jour je pleure), Izumi Masako



Teshigahara
Hiroshi : *Otoshiana* (*1960*, Le Traquenard)



Leur première caractéristique était le réalisme, un réalisme, par beaucoup de côtés, naturaliste. Chez les Japonais, il y a toujours une attitude ou une pensée qui les fait le plus souvent se considérer comme opprimés : les films japonais d'après-guerre avaient adopté cet état d'esprit, sans le critiquer. Sans être entièrement d'accord avec eux, je pense que les metteurs en scène de la jeune génération, comme moi, sont partis justement du même point de vue. Ils ont donc été plus ou moins influencés par les films japonais de l'après-guerre.

URAYAMA J'ai du mal à comprendre ce que veut dire Oshima en parlant d'un naturalisme issu d'un sentiment d'oppression. Mais il se peut que cela tienne à la différence de nos formations et expériences. Pour moi, l'essentiel a été le mode de pensée qu'on m'avait inculqué depuis mon enfance et l'effondrement de cette conception du monde après le choc de la défaite japonaise. N'est-ce pas ce qu'aurait voulu traduire Oshima en termes théoriques ?

HANI Je n'ai pas vu beaucoup de films japonais d'après-guerre, mais je garde le souvenir très net d'un film de Imai, « Ombres en plein jour ». Bien que j'aie très bien compris son intention sociale et que je sache qu'il a eu beaucoup de succès, je n'y ai trouvé aucune vérité humaine. Il m'est arrivé d'épouser une actrice qui a joué dans ce film, mais ça ne change en rien mon opinion.

TESHIGAHARA J'ai une opinion nuancée sur les cinéastes japonais d'après-guerre. Même les meilleurs n'ont pu échapper à la tradition d'une grammaire cinématographique. Il y a certainement une différence entre leur attitude et les films que notre génération a faits ou fera à l'avenir. De Kinoshita j'aime beaucoup « Nijushi no Hitomi » (« Les 24 prunelles »), « Nippon no Higeki » (« La Tragédie du Japon »), « Karumen Kokyo ni Kaeru » (« Carmen retourne au pays natal ») et « Karumen Junjo su » (« Carmen a le cœur simple »). Kinoshita avait un esprit critique et un sens de l'humour. Mais depuis « 24 prunelles » il obéit aux principes commerciaux de la compagnie Shochiku. De Imai, j'ai beaucoup aimé quelques films parce qu'ils avaient beaucoup d'actualité jadis, mais ils ont peu de valeur artistique. Quant à Yamamoto et à Shindo Kaneto, je ne m'intéresse pas à ce qu'ils font.

SADOUL Quelle est votre attitude envers la Nouvelle Vague française — et, plus généralement, les « Nouvelles Vagues » des autres pays, par exemple la polonaise, l'américaine ou l'italienne ? Pensez-vous que ces mouvements occidentaux aient des rapports avec le vôtre ?

OSHIMA A mes débuts, on m'a appelé malgré moi « le metteur en scène de la Nouvelle Vague japonaise » parce qu'on avait présenté alors au Japon les films de la Nouvelle Vague française. Mais la Nouvelle Vague française m'a laissé insatisfait. Je la trouve trop légère : il n'y a pas de problèmes politiques ou sociaux dans ses films.

URAYAMA Je suis loin d'avoir vu beaucoup de films de la Nouvelle Vague française. Mais j'ai ressenti une sorte d'affranchissement en les voyant. Personnellement, je préfère les films polonais d'Andrzej Wajda, Jerzy Kawalerowicz et Andrzej Munk, parce que j'y ai trouvé une attitude historique très aiguë. Mon impression a été renforcée par mon voyage en Pologne l'an dernier.

HANI Comme je faisais du journalisme à l'époque où les films de la Nouvelle Vague française ou polonaise ont été présentés au Japon, j'ai presque toujours dit et écrit beaucoup de bien de ces films. Dans mon attitude, il y avait quelque calcul. Pour changer un peu le cinéma japonais, il fallait attirer l'attention sur ces films étrangers. J'apprécie surtout « Les 400 coups » de Truffaut, « A bout de souffle » et « Vivre sa vie » de Godard. Nos préoccupations sont différentes, mais leurs personnages ont une vérité humaine qui m'a beaucoup ému. Côté polonais, je me suis intéressé à Wajda et Munk. J'admire surtout les films de Munk qui ont décrit l'histoire et l'homme, la politique et l'homme, d'une façon très intellectuelle et très poignante. Pour les films français, j'ai ressenti une espèce de sympathie, tandis que pour Munk j'ai ressenti de l'admiration. Je ne comprends pas les films de Kawalerowicz. Je l'ai rencontré, il a été très gentil pour moi. C'est un homme remarquable, mais ses films sont autre chose.

TESHIGAHARA Faut-il compter Alain Resnais parmi les metteurs en scène de la Nouvelle Vague française ? Je lui donne beaucoup d'importance. Il cherche toujours de nouvelles possibilités cinématographiques et de nouveaux problèmes. J'ai été intéressé par « A bout de souffle », mais je n'aime pas « Vivre sa vie ». C'est de l'art pour l'art, un essai cinématographique trop loin pour moi de l'essentiel et du substantiel de l'art du cinéma. François Truffaut est un cinéaste né. S'il ne peut faire un grand film, il sait tailler des petits films comme un diamant. En revanche, je ne m'intéresse pas beaucoup au cinéma polonais. « L'Ombre » de Kawalerowicz m'avait pourtant beaucoup touché.

SADOUL Jusqu'ici vous n'avez parlé d'aucun metteur en scène américain. Que vous a apporté le cinéma américain ?

OSHIMA Il m'est difficile de répondre. A la fin de la guerre, j'étais un garçon de 13 ou 14 ans, je manquais de nourriture ; les films américains sont arrivés au Japon comme des chocolats ou des biscuits, et je ne les considérais guère comme des films. Je garde une bonne impression des films de William Wyler comme « Les Meilleures Années de notre vie » qui nous enseignèrent la valeur de la démocratie. Depuis que je suis devenu metteur en scène, je pense qu'il n'y a aucun rapport entre ces films américains et ceux que je veux faire.

URAYAMA Je dirai exactement la même chose. Pour moi aussi, les films américains étaient quelque chose comme de la nourriture. Pendant la guerre, j'étais à la campagne, et juste après je suis allé à Kobé. Mon père m'a donné un peu d'argent, je suis entré dans un cinéma et j'ai vu le film américain « Madame Curie ». J'y ai vu pour la première fois Greer Garson : elle m'a fait une impression extraordinaire, j'ai cru que mon cœur allait s'écraser et tout d'un coup il m'a semblé que la vie devenait rose. C'est le souvenir de cette époque que je garde du cinéma américain.

HANI Objectivement parlant, le cinéma japonais a été influencé par le cinéma italien plus que par aucun autre. Au début, j'ai été d'autant plus hostile aux films américains qu'ils avaient beaucoup influencé ceux de la vieille génération, et je voulais faire quelque chose de nouveau, qui ne doive rien au cinéma américain. J'ai abandonné ce préjugé depuis que l'on a pu voir beaucoup de films français et polonais. Mais j'ai longtemps gardé une forte antipathie à l'endroit d'Hollywood. Ainsi, quand j'ai vu (par hasard) « Detective Story » de William Wyler, j'ai pensé que le scénario comme les personnages ne tenaient pas debout, et j'ai été furieux d'avoir dépensé de l'argent pour voir un tel film. J'ai pourtant été intéressé par quelques réalisateurs américains. J'ai aimé les films de Preston Sturges, et les premiers films de Joseph L. Mankiewicz. Mais je n'aime rien de ce qu'il a fait depuis « Un Américain bien tranquille ».

TESHIGAHARA Quand on parle des films américains, on parle toujours d'Hollywood. Les productions hollywoodiennes que nous pouvons voir au Japon sont simplement de bonnes distractions. Si je ne m'intéresse pas beaucoup aux films américains, c'est parce qu'ils ne montrent pas beaucoup la réalité américaine, les problèmes et l'actualité des Etats-Unis. Presque tous sont parfaitement commercialisés. J'ai entendu parler d'une nouvelle école de New-York qui recherche d'autres possibilités cinématographiques. Je m'intéresse à ce mouvement, mais malheureusement jusqu'à présent je n'ai eu aucune occasion de voir ses films.

SADOUL Chacun d'entre vous m'a dit qu'il réagissait contre le naturalisme, mais ce mot a des significations bien différentes selon les pays. En Allemagne on lui donne un sens plutôt philosophique, en U.R.S.S. on le dit le contraire du réalisme, en France le naturalisme, c'est l'école littéraire de Zola ou de Maupassant. Quel sens donnez-vous à ce mot au Japon ?

OSHIMA J'ai employé en gros le mot « naturalisme » dans le sens français. Au Japon, la tradition du « Ich Roman », du roman autobiographique, est très forte dans la littérature. Une certaine tendance estime beaucoup les œuvres non artificielles, celles qui expriment la réalité même, sans aucune modification. Cette tendance, ou plutôt cette croyance, a fabriqué une espèce de naturalisme japonais proche du naturalisme à la Zola ou à la Maupassant. Ce naturalisme-là reste très fort au Japon. Il faut complètement chambarder les manuels scolaires et flanquer en l'air le naturalisme, si nous voulons nous dégager de cette stagnation.

URAYAMA Mon opinion sur le naturalisme n'est pas encore fixée.
Si je voulais définir ce mot, il me faudrait me référer à toute la civilisation japonaise. Cela nous entraînerait trop loin. Je me bornerai donc à souligner une chose : l'importance qu'occupe le « Ie » au Japon. « Ie » est un mot difficile à traduire. Ce n'est pas tout à fait la famille, ni la maison, c'est plutôt le rapport entre l'homme et sa famille. Or il y a une opposition paradoxale entre les membres de la famille et la famille. La civilisation japonaise pendant 80 ans a cherché à résoudre cette contradiction, mais il y avait toujours une personne au moins qui restait très faible par rapport au « Ie ». Avec la défaite de 1945, ce rapport s'est trouvé détruit. Les expériences de mon enfance coïncident avec une époque où la conception du « Ie » fut complètement bouleversée. A partir de la destruction du « Ie », j'ai voulu établir une nouvelle conception de l'homme et du Japon.

SADOUL Faudrait-il traduire « Ie » par « patriarcat », c'est-à-dire l'autorité absolue du père sur toute la famille ?

OSHIMA Ce mot signifie bien l'autorité du père sur la famille, mais aussi que tous ses membres, par leur état d'esprit, s'opposent à l'autorité du père. Au Japon, on trouve pareille attitude dans la petite cellule du « Ie » comme dans la société tout entière.

HANI Pour moi, le naturalisme signifie que la personnalité de l'homme lui est imposée inévitablement par les conditions héréditaires et sociales. Si l'on entend ce mot ainsi, il y a alors très peu de films japonais naturalistes, car ils restent toujours très vagues sur ce point. Pour moi, chaque acte humain n'a lieu qu'une fois dans la vie, ce qui est tout à fait contraire au naturalisme ainsi défini. Sur cette pensée est fondée ma théorie du moi. Je m'intéresse à certains films naturalistes, tels « La Femme insecte » de Imamura Shohei et « Ukigumo » de Naruse Mikio, parce qu'ils sont pleinement naturalistes.

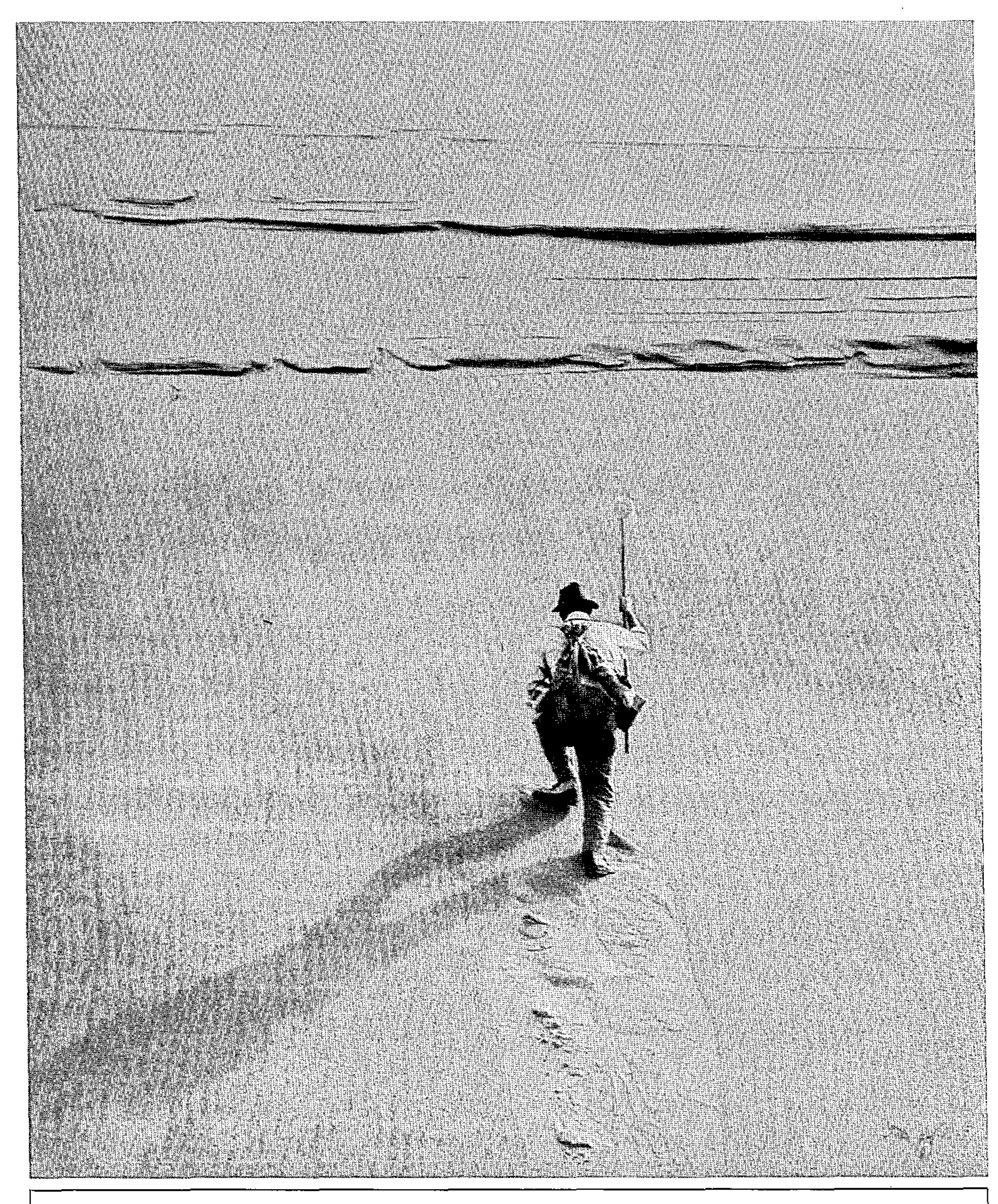
TESHIGAHARA Quand la guerre s'est terminée, j'avais à peu près 18 ans, et je commençais à étudier les Beaux-Arts. A cause de la défaite, j'ai perdu tout espoir pour le futur. Notre génération a été marquée ainsi par le désespoir et par cette méchanceté vis-à-vis de la société. Ainsi a-t-elle appris à ne plus penser et à ne plus voir les choses docilement. C'est un raisonnement un peu torturé de lier cette attitude de pensée au naturalisme, mais je pense que si l'on veut peindre la réalité par l'extérieur, on ne peut pas décrire ni la structure complexe de la société ni les aspects intérieurs de l'homme. Si l'on essaie de prendre un problème de façon très rationnelle, on saisira la réalité de façon très partielle sans peindre la substance de l'homme. Dans les films japonais, cette attitude de pensée a conduit à une description naturaliste. Ce qui m'intéresse le plus, c'est le subconscient de l'homme, l'opposition entre lui et le mouvement de la réalité, qui est pour moi le problème le plus important. Sans cette opposition nous ne pouvons nous exprimer par les œuvres de l'art. Si l'on se contente de fixer l'extérieur de la réalité avec une caméra, on ne peut pas saisir la subconscience. Au cinéma, l'image est plus importante que les dialogues. Ceux-ci se contentent d'expliquer le thème du film. Aussi dans l'avenir cesseront-ils d'avoir beaucoup d'importance.

SADOUL Au moment où la guerre s'est terminée, Oshima avait 13 ans, Hani 17 et Urayama 15. Vous appartenez donc à la même génération. Quel est, à votre avis, le trait commun essentiel entre vous ?

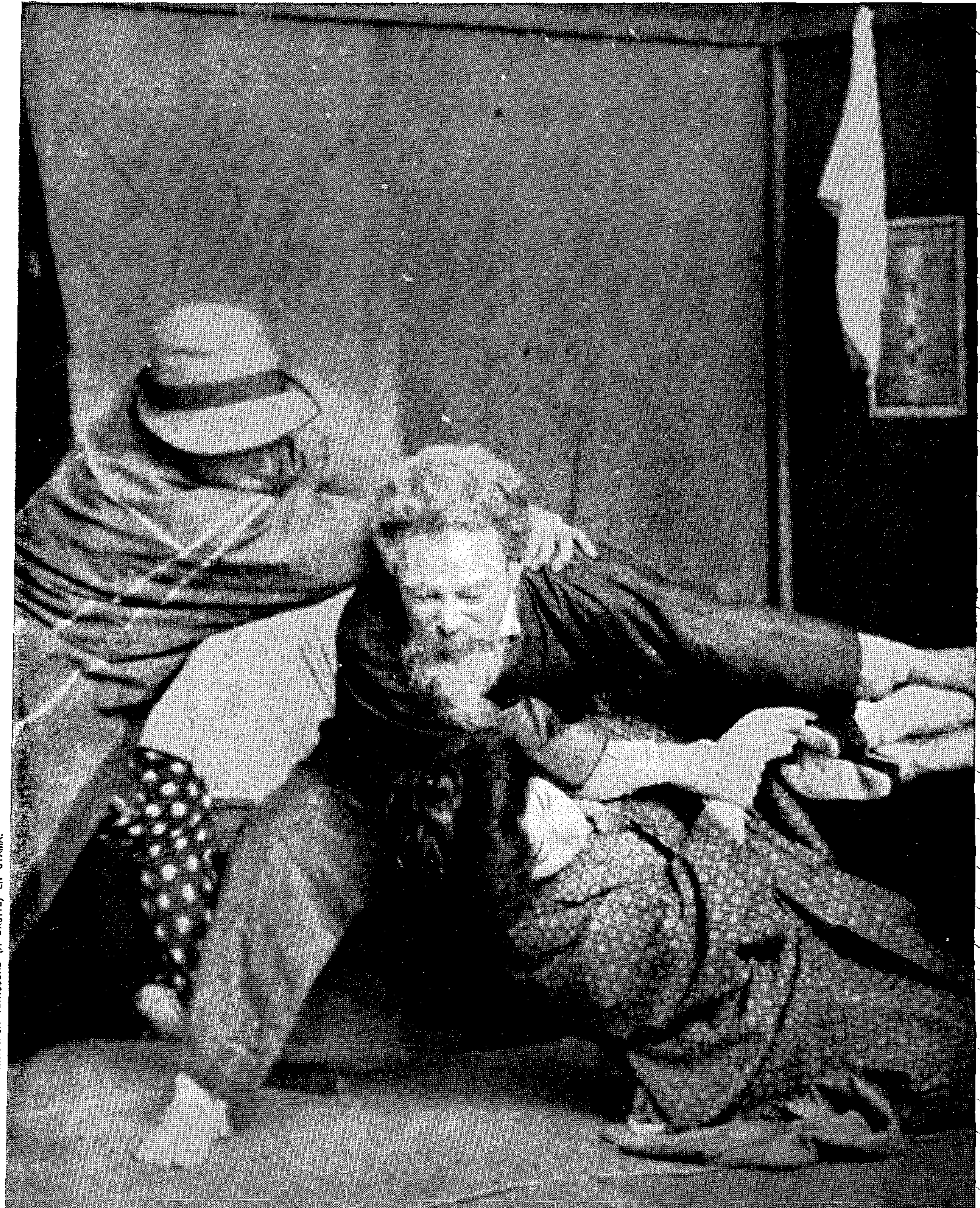
OSHIMA Nous avons beaucoup de pensées communes, Urayama, Hani et moi. Je ne sais pas quel était l'état d'esprit à la fin de la guerre dans les pays étrangers, mais nous, les Japonais, avons reçu par la défaite de notre pays, une leçon assez différente des autres peuples. Avant la guerre, on nous avait enseigné que le Japon était la nation la meilleure du monde. Après la guerre nous avons dû renaître à nouveau et changer complètement la façon de penser qu'on nous avait inculquée. Nous nous sommes tous trouvés placés, au moment où nous devenions des hommes, en face de la défaite. Si on peut parler de quelque chose de commun entre nous, c'est à cause de l'expérience partagée de cette époque.

HANI Oshima a raison. La défaite a été très importante pour tous les Japonais, et les cinéastes japonais de notre génération l'ont acceptée très correctement. Pour moi, à la différence d'Oshima, je n'ai jamais pensé que cette guerre était une guerre sainte, en raison de ce qui s'était passé dans ma famille. Mon père avait été arrêté par la police. Je souhaitais donc que la guerre finisse le plus tôt possible. Par surcroît, je n'aime pas du tout être commandé par un autre et on m'avait obligé à travailler dans une usine de guerre. J'en ai tant souffert que j'ai voulu me suicider. Aussi ma façon de considérer la guerre a-t-elle été un peu différente de celle de Oshima, mais ce qu'il a dit, en général, reste très juste.

URAYAMA Pour moi aussi ce bouleversement fut capital. S'il n'y avait pas eu la défaite du Japon je ne serais pas devenu metteur en scène. J'aurais préféré devenir instituteur, parce que je ne me considérais pas comme un créateur. Par cette expérience partagée que fut la défaite du Japon, j'ai senti un nouvel état d'âme et j'ai voulu devenir cinéaste malgré la conscience que j'ai toujours de n'être pas un créateur.
(Propos recueillis au magnétophone.)



Teshigahara
Hiroshi : Suna no Onna
(1963, La Femme
du sable)



FILM INCONNU, VERS 1920 : KINUGASA TEINOSUKE (A DROITE) EN OYAMA.



Le cinéma japonais vers 1920

par Kinugasa Teinosuke

J'ai rédigé ces propos d'après mes notes prises à Tokyo en avril 1964, au cours de longues conversations avec Kinugasa Teinosuke. Nous avons habité trois semaines, ma femme et moi, la charmante maison japonaise qu'il a construite aux environs de Tokyo. Les projections de films japonais occupaient presque toutes mes journées, mais nous nous retrouvions le soir chez Kinugasa, autour d'une table où nous attendaient de merveilleux menus japonais, composés sous sa direction. Nous avons donc conversé durant quatre ou cinq longues soirées. Notre amie commune Tanako Etsuko, ancienne élève de l'I.D.H.E.C., nous servant d'interprète. Mis à part quelques mots d'allemand et de russe, Kinugasa ne parle aucune autre langue que le japonais. Ses souvenirs étaient d'autant plus vifs et précis qu'il achevait de rédiger ses mémoires pour un grand éditeur. Un soir, on vint nous montrer d'anciens films muets en 8 mm, accompagnés par des disques de Benshis. Un autre soir, Kinugasa se remit pour nous à interpréter un rôle d'Oyama. — Georges SADOUL.

Jusqu'en 1914-1915, la plupart des films japonais étaient du Kabuki photographié. A l'époque, une pièce de ce théâtre durait de cinq à six heures : en reprenant son « scénario » pour en faire un film, il fallait donc le condenser. Aussi, pour que la pièce ne devienne pas incompréhensible, on employait des Benshis qui commentaient l'action, et pratiquaient le « kowairo » (imitation des acteurs). Leur nom était composé de deux mots japonais : « ben », parler, et « shi », personne honorable — expression que l'on peut rendre par « speaker ».

Le mot « Benshi » a été formé pour le cinéma, mais ces commentateurs de films avaient eu des prédécesseurs dans diverses formes de spectacles classiques japonais. Pour le « Bunraku », spectacle de marionnettes particulier à la région d'Osaka, le commentateur, accompagné de musiciens, s'appelle le « Gidayu » (celui qui chante). Les « Gidayus », devenus très populaires, attiraient davantage le public que les marionnettes elles-mêmes...

La même chose se produisit pour les Benshis. Au temps du cinéma muet, leur succès fut tel que les exploitants faisaient la publicité sur leur nom bien plus que sur les acteurs qui restaient presque anonymes. Souvent, on allait dans une salle pour écouter son Benshi, sans se préoccuper même du titre des films.

Les Benshis les plus célèbres employaient quatre personnes, qui « dialoguaient » les rôles secondaires du film. Pour pouvoir déployer tout leur talent et utiliser leur troupe entière, les Benshis exigeaient que les films soient composés de plans très longs. Au studio, les acteurs devaient dire réellement leur rôle, pour pouvoir être en quelque sorte « post-synchronisés » à la projection par les Benshis et leur troupe. Pendant la guerre de 1914, les films américains prirent une grande place dans les programmes japonais, et leur succès également fut surtout dû aux Benshis, qui employaient pour eux une technique assez particulière : ils opéraient par groupe de trois qui se partageaient le travail par paires de bobines. Les sous-titres étaient réduits au minimum. Les Benshis se contentaient d'expliquer l'action : tous les hommes s'appelaient Jack, toutes les femmes Mary, et l'on disait par exemple : « Mary frappe à la porte, l'ouvre, entre, s'assied, attend Jack. Ah ! voilà Jack qui arrive », etc.

En ce qui concerne les autres films étrangers, les Benshis avaient commencé, vers 1904, à commenter les actualités, puis les premières mises en scène de Pathé. Un de leurs grands succès au Japon avait été, en 1911-1913, le sérial français *Zigomar*, produit par Eclair et réalisé par Jasset.

Après 1920, une « nouvelle vague » de Benshis transforma radicalement le commentaire des films étrangers, grâce surtout à M. Tokugawa et à Otsuji Shiro, dont la célébrité fut immense. Leur premier succès fut leur commentaire des films comiques américains. A la différence des Benshis traditionnels, ils parlaient peu, mais savaient aussi bien utiliser la musique que les silences. Ainsi, dans une séquence montrant un voleur pénétrant dans une maison, ils utilisaient d'abord les silences et la musique, pour dire, quand l'homme apparaissait enfin en gros plan : « Il ne connaît pas la maison, mais il s'y débrouille assez bien »...

Au cinéma, tous les rôles féminins étaient alors interprétés par des « Oyamas » : ces hommes en travesti jouaient aussi au théâtre, pour le Nô, pour le Kabuki comme pour le Shimpa. Ce dernier genre, qui avait été à l'origine d'un théâtre « moderne », s'était déjà, vers 1915, figé dans les conventions. Pour ma part, j'ai débuté au cinéma comme « Oyama », interprétant en travesti des rôles féminins.

Je suis né en 1896 à Kyoto, et mon véritable nom est Kikame. Mon père était commerçant en tabacs. Il est mort à 46 ans, alors que je n'en avais que huit. J'étais le quatrième de six enfants. Mon frère aîné et ma mère continuèrent le commerce familial, mais en 1912 le gouvernement établit le monopole des tabacs, ce qui nuisit à notre entreprise. Mon frère se lança dans la fabrication des manchons pour le gaz, type Bec Auer, puis il abandonna cette industrie pour faire de la politique.

Ma mère était folle de Kabuki, elle m'en donna le goût. Pourtant, quand je voulus devenir acteur, elle pensa que j'allais déshonorer ma famille. Je dus donc prendre le pseudonyme de Kinugasa, nom d'une colline qui domine Kyoto : il veut dire « hauteur couverte de linge blanc » : en effet, selon la légende, un seigneur fit étaler des draps par centaines sur la colline, pour se donner l'illusion qu'elle était couverte de neiges éternelles.

On me destinait, en fait, au commerce. J'avais fait de bonnes études dans un collège privé, surtout en mathématiques. Quand ma famille me coupa les vivres, j'avais heureusement un peu d'argent de côté : je quittai la maison et me fis engager à Osaka dans une troupe de Kabuki. Je n'avais nullement l'intention de devenir Oyama, mais le directeur de la troupe, me trouvant joli garçon, me convainquit d'adopter le travesti. Je devins rapidement célèbre et finis par gagner jusqu'à 600 yens par mois (soit 6 000 ou 7 000 F) ce qui était considérable pour un acteur. Et je passai du Kabuki au Shimpa.

J'avais fait mes débuts au théâtre le 10 avril 1914. Trois ans plus tard, j'étais devenu assez célèbre pour qu'en 1917 la « Nikkatsu », alors la seule grande société de production au Japon, me sollicitât pour remplacer Tachibana, sa « star » Oyama, qui venait de tomber malade. J'avais alors beaucoup de succès au théâtre — à une époque où le cinéma était encore très méprisé : cela ne me tentait nullement de venir tourner des films à Tokyo. Mais le représentant de la Nikkatsu à Kyoto ayant télégraphié que j'étais d'accord pour accepter son contrat, je ne voulus pas le désobliger et j'acceptai d'aller travailler dans la capitale.

Oguchi Chu mit en scène mon premier film : *Nanairo no Yubiwa* (*La Bague aux sept couleurs*). Il avait au total 6 ou 7 bobines. Le scénario avait été écrit en cinq jours, le tournage n'en dura que quatre.

A cette époque, un acteur interprétait un film par semaine : deux jours étaient occupés par les répétitions avec la troupe (« Honyomi »), le choix des costumes, des perruques, des maquillages, etc., trois par le tournage en extérieurs, deux par le travail en studio.

Un film de sept bobines (près de deux heures de projection) ne comportait en moyenne qu'une vingtaine de scènes, chacune tournée en une seule prise de vues — ce qui correspondait grosso modo à la capacité des caméras Pathé (70 mètres de pellicule environ). Les studios étaient vitrés, on n'utilisait pas les éclairages électriques, et les décors, à cause du soleil, seule source de lumière, ne comportaient que deux feuilles. Les opérateurs tournaient leur manivelle à 14 images par seconde au lieu de 16, pour économiser le négatif. Les acteurs n'avaient pas besoin d'apprendre leurs répliques : le metteur en scène les lisait derrière la caméra, et nous faisions semblant de les dire sitôt qu'il avait crié : « Haï ! » (Allez-y !) ; nous nous arrêtions au cri de « Matta ! », lorsque l'opérateur signalait qu'il était au bout de sa pellicule. Si la scène n'était pas tout juste terminée, il fallait alors que nous restions dans des postures parfois très bizarres et fatigantes, pour que l'opérateur puisse faire un « raccord dans le mouvement » en reprenant le tournage après avoir rechargé sa caméra.

Entre 1917 et 1919, j'ai interprété 90 films environ pour la Nikkatsu, toujours suivant les mêmes méthodes, puisque les Benshis exigeaient que les plans durent au moins cinq minutes. J'ai voulu modifier ces règles de tournage, mais Oguchi, homme de théâtre, ne tint pas compte de mes observations. Je voulus du moins l'orienter vers des sujets modernes, et je me mis à écrire des scénarios : ils furent refusés, car ils auraient obligé à modifier les méthodes de tournage. Ainsi en aurait-il été avec *Le Garde-barrière*, inspiré par un fait divers, et où un enfant mourait dans un accident de chemin de fer.

La fin de la guerre mondiale, et la prospérité qui l'accompagna, profita beaucoup à la Nikkatsu, dont le cours des actions quadrupla. Ce qui incita la Shochiku, jusqu'ici consacrée au théâtre, à se lancer dans le cinéma. Elle envoya aux Etats-Unis Kotani Henri qui se familiarisa à Hollywood avec la technique américaine et l'introduisit au Japon. De son côté, Karikayama Kyose, qui travaillait pour la petite société Kokkatsu, commença à réaliser des drames modernes, véritablement dégagés du théâtre. En même

1

2

1. Swada Shojiro
dans Tsukigasa Hampeta (1924)
de Kinugasa Teinosuke ; 2. Yamamoto
Kaichi et Kinugasa Teinosuke (en Oyama) dans
Le Cadavre vivant (1919) de
Tanaka Eizo.

temps, les films américains se multiplièrent dans les programmes. Ils eurent beaucoup d'influence au Japon, spécialement sur Mizoguchi.

Alors à l'avant-garde, la Shochiku remplaça les Oyamas par des actrices. La Nikkatsu se résigna à former une troupe d'actrices, concurremment avec ses deux autres troupes qui gardaient leurs Oyamas.

En 1919, je pus réaliser mon premier film, dont j'étais à la fois scénariste et « star féminine ». Si l'on avait accepté l'un de mes scénarios, c'est que la Nikkatsu en manquait. J'étais arrivé au cinéma par hasard, mais je m'étais bien vite passionné pour cet art d'avenir. J'aimais aller dans les laboratoires, pour apprendre la technique, et j'y découvris que le montage permettait aux acteurs de ne pas s'immobiliser en pleine action, pendant le chargement des caméras. J'avais alors demandé — sans succès — qu'on utilise le montage dans les films. Ma première mise en scène : *Imoto no Shi* (*La Mort de la jeune sœur*) n'était pas fameuse ; mais elle m'apprit que la caméra — qui n'était guère lourde — pouvait aussi se déplacer. Dans mon deuxième film, je tenais le rôle d'une princesse, et l'on trouva très drôle de me voir, dans ce costume, regarder dans le viseur de la caméra pour vérifier un cadrage. En 1922, je décidai de ne plus être Oyama. Je devins donc metteur en scène pour Makino, ancien directeur de la Nikkatsu, qui l'avait quittée pour fonder en 1921 à Kyoto une société de production indépendante. Il remporta d'énormes succès avec des Jidai-Geki (films historiques), en utilisant beaucoup de truquages, et certains l'ont nommé le « père du cinéma japonais ».

Hibana fut le deuxième film que je réalisai pour Makino. J'y tenais encore, pour la dernière fois, un rôle d'Oyama, et j'y eus pour partenaire Uchida Tomu, qui cessa bientôt d'être acteur pour devenir scénariste et monteur, avant d'être metteur en scène, vers 1927. Parmi les réalisateurs qui prirent ma succession à la Nikkatsu de Tokyo, il y avait Mizoguchi Kenji. En 1923, le tremblement de terre détruisit le studio de la Nikkatsu à Mukojima, ainsi que tous les autres studios de Tokyo : ceux de Kyoto étant restés intacts, tous les producteurs japonais s'y établirent pour quelques années, et je me réjouis d'y voir arriver Mizoguchi, mon ami depuis 1920.

En 1923-1924, Mizoguchi, Uchida et moi nous voyions souvent ; nous avions les mêmes idées, mais notre travail nous absorbait trop pour que nous ayions pu former un groupe d'avant-garde et publier des manifestes. Nous n'avions même pas le temps de discuter vraiment ensemble sur l'art du film et ses problèmes.

J'avais rencontré Mizoguchi pour la première fois alors que j'étais encore Oyama. C'était au début du printemps 1919, à Tokyo. J'étais allé chercher un livre chez un de mes amis, acteur comme moi, et là, je remarquai un jeune homme qui regardait par la fenêtre, c'était Mizoguchi. Nous avons bavardé ; peu de temps après, il devint mon accessoiriste — dès que je fus moi-même metteur en scène. Je l'ai tyrannisé en lui demandant de trouver des objets qu'il était très difficile de se procurer. Il a été ensuite mon assistant et celui de la plupart des metteurs en scène de la Nikkatsu, avant d'y entrer lui-même comme réalisateur en 1922.

Dès que j'appris son arrivée à Kyoto, j'allai le voir chez lui. Il était encore au lit, dans une chambre où les livres avaient été minutieusement rangés. Mizoguchi avait la manie de l'ordre. Je n'ai pas eu l'occasion de voir beaucoup de ses films de cette époque, et je me rappelle seulement *Kaminingyo Haru no Sasayaki* (*Poupée de papier*) : un bon film, mais sans plus, dont le scénario original avait été écrit par Tanaka Eiji.

Comme acteur à la Nikkatsu, j'avais été dirigé par Tanaka dans plusieurs films : il était très supérieur à mon metteur en scène habituel, Oguchi. Tanaka, encore très jeune, avait débuté comme acteur au Théâtre moderne, d'où était parti — avec Osanai Kaoru — le mouvement de rénovation de la scène japonaise. A la Nikkatsu, il était surtout scénariste, mais il réalisa aussi quelques films, tel *Le Cadavre vivant*, d'après Tolstoï (1919), l'un des films les plus importants de l'après-guerre, où je tenais, comme Oyama, le rôle d'une jeune fille russe.

A Kyoto, chez Makino, je dirigeais deux films par mois — pour gagner ma vie. J'écrivais leurs scénarios, j'assurais leur montage. Cette pratique m'a fait comprendre comment les cadrages, par exemple, pouvaient servir à exprimer certains sentiments — la plongée convenant à un personnage humilié, la contreplongée à un orgueilleux, etc. Pour me dégager du Kabuki et des Samourais, dans mes Jidai Geki (films historiques), comme dans mes Gendai Geki (films contemporains), je me suis efforcé de faire figurer dans mes scénarios et mes films des gens du peuple, des artisans, des petits commerçants, des tailleurs de kimonos, etc., en exprimant par exemple les sentiments d'amitié filiale de façon naturelle et quotidienne — comme Mizoguchi commençait à le faire de son côté.

Pour me délivrer tout à fait des sujets de commande, je voulus également devenir mon propre producteur, afin de réaliser mes films en toute liberté. Comme Oyama, j'avais gagné pas mal d'argent, et mis une certaine somme de côté : en 1925, à Shangaï, j'achetai une caméra Parvo-Debrie, et je transformai ma cave en laboratoire de développement et de tirage. Puis, avec mes amis, je cherchai un bon sujet de film. Je songeai d'abord à une histoire de cirque — qui me permettait d'utiliser un chapiteau comme studio. Mais je ne pus convaincre un seul cirque d'accepter ce projet.

De longues discussions commencèrent alors avec de jeunes écrivains. Elles furent infructueuses, jusqu'au jour où Kawabata Kosei, aujourd'hui président du Pen-Club japonais, me proposa *Une page folle*, inspirée par une visite dans un hôpital d'aliénés.

On n'écrivit pas de découpage préalable, et le scénario fut improvisé chaque soir pendant le tournage, à Kyoto. L'histoire y eut moins d'importance que les recherches techniques : travellings, gros plans, montage rapide, flash-backs, fondus enchaînés, ouvertures à l'iris, etc. J'ai utilisé dans ce film presque toutes les techniques d'avant-garde.

Caligari exerçait alors beaucoup d'influence sur moi, mais j'avais aussi été impressionné par *La Roue* d'Abel Gance, et un film américain de la compagnie Blue Bird, mis en scène par Rupert Julian, qui frappa également beaucoup mon jeune ami Mizoguchi.

Pour la production d'*Une page folle*, la plupart de mes collaborateurs, dont l'acteur Inoue Masa qui fut ma vedette, acceptèrent de ne pas être payés. Le film n'en coûta pas moins 20 000 yens (50 millions d'anciens francs).

Je montai mon film moi-même, et, comme les images exprimaient clairement les sentiments, je refusais d'employer les sous-titres. Un tel film devait donc se passer aussi des commentaires des Benshis. Les seules salles japonaises à ne pas utiliser de commentateurs étaient alors réservées à quelques films étrangers : elles louèrent *Une page folle* pour 1 500 yens par semaines, et le succès commercial fut si réduit que je perdis environ 35 millions d'anciens francs — soit à peu près les salaires de mon équipe technique (trente personnes). Je dus donc renoncer à rester producteur indépendant, et j'acceptai d'être engagé par Otani, directeur de la Shochiku, pour une série de films. Je me mis à faire deux films par mois, tous des Jidai Geki.

J'avais pour faire chacun d'eux 10 000 yens : mais, comme je tenais à employer une équipe technique importante, je perdais 5 000 yens par film et finis pas me trouver devoir 60 000 yens à la Shochiku. Dans les Jidai Geki, la grande attraction était alors — comme maintenant — le « chambara », scène de grand combat au sabre. A la fin du muet, cette vogue connut un certain déclin, ce qui me décida à produire pour moi-même un Jidai Geki sans chambara : *Jujiro* (*Routes en croix*, ou, plus exactement, *carrefour*). Sa réalisation, dans les studios Shochiku, me prit un mois au lieu de quinze jours pour les films ordinaires. Je tins à ce que les décors, comme les accessoires, soient tous peints en gris, noir et blanc, comme dans les films expressionnistes allemands. Une fois *Jujiro* terminé, je partis pour l'Europe, où j'avais quelque espoir de le vendre.

Je quittai Tokyo le 15 août 1928. Il me fallut trois jours pour atteindre Kharbine, où je pris le transsibérien qui mit treize jours à me conduire jusqu'à Moscou. C'était l'été, il n'y avait presque personne dans la capitale. Seul Poudovkine travaillait à *Tempête sur l'Asie* dans un ancien music-hall transformé en studio. Mais, peu après moi, arriva à Moscou le théâtre Kabuki de Ichikawa Sandayu, pour donner quelques représentations, ce qui fit accourir Eisenstein

à Moscou. Nous avons fait connaissance, il me montra *Octobre* et m'expliqua ses méthodes de tournage. J'étais très impressionné par les facilités que lui avait accordées l'Etat soviétique : pour la seule scène du pont, il avait fallu dix jours de tournage durant lesquels toute la circulation resta interrompue. Il avait aussi employé de la pellicule Agfa, ultrasensible, qui ne se conservait pas longtemps, et qu'on faisait venir chaque semaine par avion. Eisenstein me donna des centaines de photos d'*Octobre,* que j'emportai à Léningrad pour les confronter avec les lieux de l'action, ce qui m'apprit beaucoup de choses sur l'art du film et de la prise de vues.

Après six semaines passées en U.R.S.S., je pris à Léningrad un bateau pour Stettin : j'y fus accueilli par un ami allemand, Oldenbaum, que j'avais hébergé pendant des mois à Tokyo, où il menait une vie très difficile. Il me conduisit à Berlin.

Pabst y tournait alors *Loulou,* et Fritz Lang *Une femme sur la Lune*. Ce dernier demanda à voir mon film, qui lui plut beaucoup. Il me conseilla de corriger mes rares sous-titres qui avaient été mal traduits en allemand. Ce travail terminé, je me mis, avec Oldenbourg, à courir les distributeurs allemands. Ce fut exténuant. Presque tous avaient leurs bureaux au quatrième étage d'immeubles sans ascenseur. Enfin, un grand magasin du Kurfürstendam accepta de prendre *Jujiro* (rebaptisé *Ombres de Yoshiwara*) pour l'inauguration d'une salle nouvellement aménagée dans ses locaux. Nous ornâmes l'entrée du cinéma de photos du Japon, aidés par Senda Koreya qui interpréta plus tard le prêtre dans *Portes de l'Enfer*.

Bien qu'il fut le premier film japonais exploité en Allemagne, *Jujiro* eut un grand succès, dû pour une part à la partition de caractère « oriental » écrite par un compositeur allemand dont j'ai oublié le nom. Le film fut vendu en Amérique, en Norvège et en Italie. Il me rapporta ainsi 2 000 yens, soit 5 millions d'anciens francs, qui me permirent de séjourner deux ans durant en Europe et d'y étudier la technique du parlant, alors à son début.

J'avais espéré beaucoup de l'exploitation de *Jujiro* en france, mais une copie y avait déjà été vendue par un Japonais de Paris, qui ne m'a jamais versé un sou. A Berlin, j'ai failli diriger un film avec Wangenheim, un acteur de Lang, mais le projet a échoué, et je suis retourné au Japon en août 1930, après deux nouvelles semaines passées à Moscou, où je vis les premiers films parlants soviétiques réalisés par Abraham Romm suivant les théories de contrepoint audio-visuel énoncées deux ou trois ans plus tôt par Eisenstein et Poudovkine. Mes premiers films parlants se trouvèrent ainsi fort influencés par ces deux grands réalisateurs. Avant mon voyage en Europe, je n'avais pu voir aucun film soviétique au Japon : ils étaient tous interdits par la censure.

(*Propos recueillis par Georges Sadoul.*)



Le Cadavre vivant : Yamamoto Kaichi et Kinugasa Teinosuke (en Oyama).

Bilan économique du cinéma japonais

Nombre annuel des films de long métrage japonais :		
1956 : 514	1959 : 493	1962 : 375
1957 : 443	1960 : 547	1963 : 357
1958 : 504	1961 : 535	1964 : 345

Nombre annuel de spectateurs japonais (en millions)		
1956 : 994	1959 : 1 088	1962 : 662
1957 : 1 099	1960 : 1 014	1963 : 511
1958 : 1 127	1961 : 863	1964 : 431

(Le pourcentage des entrées des films japonais par rapport au nombre total des entrées dans le cinéma japonais n'est pas établi à cause de l'existence, dans beaucoup de salles, de programmes couplés, film japonais et film étranger.)

Recette des films :

Films japonais

1960	30 milliards 549 (78,02 %)
1961	29 milliards 448 (76,89 %)
1962	27 milliards 126 (72,49 %)
1963	24 milliards 825 (67,99 %)
1964	22 milliards 355 (66,17 %)

Films étrangers

1960	8 milliards 606 (21,98 %)
1961	8 milliards 850 (23,11 %)
1962	10 milliards 296 (27,51 %)
1963	11 milliards 687 (32,01 %)
1964	11 milliards 428 (33,83 %)

Depuis 1959, année où les entrées commencèrent à diminuer, on parle de la crise du cinéma japonais. En 1960 et 1961, nous avons assisté à la production extravagante de plus de 500 films, vain remède par lequel on tenta d'augmenter le nombre des entrées. Les cinémas ont programmé deux (ou trois, ou plus) films de long métrage par séance, alors que la fréquentation du public continuait à baisser. En 1964, le cinéma eut à faire face à deux nouvelles menaces : la libéralisation totale de l'importation et les Jeux Olympiques. La crise devait culminer à partir du 1er juillet, l'importation illimitée des films étrangers menaçant de ruiner l'exploitation des films japonais, et les Jeux Olympiques, d'autre part, mobilisant, disait-on, toute l'attention du public.

La crise du cinéma japonais tient, en effet, à la surproduction de films dont l'exploitation est, évidemment, de moins en moins rentable. Cette surproduction est le résultat de la concurrence effrénée des six (actuellement cinq) « Compagnies Majeures ».

Le développement de l'industrie cinématographique, au Japon comme partout, correspond à celui du niveau de vie et des loisirs. Dix ans après la guerre, lorsque la société japonaise atteignit une certaine prospérité économique, toujours progressive, et que la proportion des loisirs augmenta dans la vie quotidienne, le cinéma en profita immédiatement. En même temps, le capitalisme se développait, ainsi que la concentration des fonds dans l'industrie cinématographique, jusqu'à ce que six grandes sociétés jouissent du monopole de la totalité des réseaux de production, de distribution et d'exploitation. Chaque société possède son cycle d'exploitation, c'est-à-dire quelques salles de cinéma qui lui sont propres. Dans chaque compagnie, c'est la section de distribution et d'exploitation qui commande la section de production. Donc, ces « Compagnies Majeures », avant d'être des sociétés de films, sont des sociétés tout court.

A partir du 1er janvier 1956, en plus du spectacle permanent, fut adopté par chaque compagnie, pour attirer le public, le système de « *double feature* ». Cela stimula la production pour la programmation des salles. Les metteurs en scène furent alors contraints de tourner très rapidement, en une semaine, voire en trois jours... parce que la date de sortie de leurs films était déjà fixée. La qualité des films se dégrada au fur et à mesure que le nombre de productions augmentait.

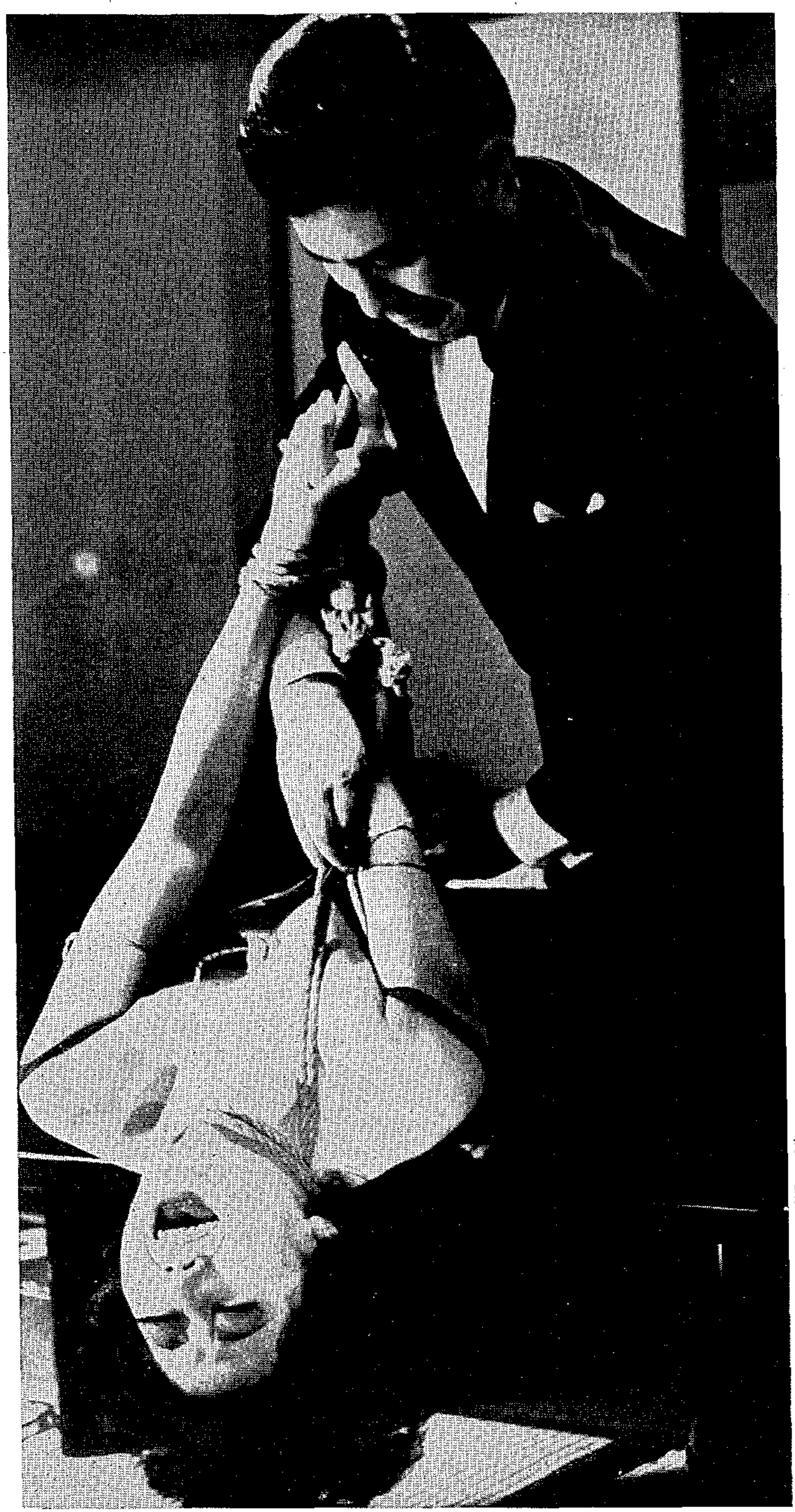
En 1961, la Société Shintoho, éliminée par la concurrence, fit faillite. La production des films japonais atteignait à la saturation. Les films étaient de moins en moins rentables. La TV, ainsi que les autres moyens de divertissement, au développement de plus en plus rapide, dévorent le cinéma. Les « Compagnies Majeures », ébranlées, ne peuvent plus se satisfaire des recettes de leurs films exploités. En 1964, deux des « Compagnies Majeures » ont eu une balance déficitaire de 200 à 300 millions de yens (1 franc = 72 yens). Pour se ressaisir, pour combler son déficit, chaque compagnie cherche des secours auprès des autres entreprises dont elle s'occupe : par exemple, la Shochiku subsiste grâce au revenu de ses immeubles et de bowlings, la Nikkatsu grâce à la gestion d'hôtels.

Comment le cinéma japonais réagit-il face à une situation grave ?

Production et distribution : En 1964, les cinq « Compagnies Majeures » ont décidé de diminuer le nombre de leurs productions. Deux cent soixante-quatorze films furent produits (et distribués) cette année-là, ce qui constitue une diminution de 58 films par rapport à l'année précédente. D'autre part, pour établir leurs programmes, les salles d'exploitation durent acheter des films de productions indépendantes. Ce fait signale une certaine rupture entre la production et l'exploitation. 71 films indépendants ont été ainsi distribués, parmi lesquels *La Femme du sable :* le grand succès du film de Teshigahara, outre la justification des sociétés indépendantes, a permis la possibilité de sortie en exclusivité des films japonais, exclusivité jusqu'alors réservée aux films étrangers. A partir de juin 1965, quelques cinémas d'exclusivité seront consacrés aux films japonais. Après *La Femme du sable, Oni-Baba,* de Shindo Kaneto (Kindai Eiga) et *Kaidan* de Kobayashi Masaki (Ninjin Club) furent distribués par la Toho. Cependant, excepté ces trois films —, 90 % des films de production indépendante distribués et exploités en 1964 n'étaient que des films érotiques à petits budgets.

Car, pour renouer avec les faveurs du public, la première mesure prise par le cinéma japonais en 1964 fut, en effet, de mettre à la mode l'érotisme et la cruauté. D'où l'affaire *Hakujitsu-mu. Hakujitsu-mu* (*Rêve du jour*) est le premier film de Takechi Tetsuji, metteur en scène du théâtre Kabuki, produit par sa propre société, et distribué par la Shochiku. Film super-érotique et « super - grotesque », il ne contient que des scènes de nu et de sexe. Succès fantastique. La Shochiku a acheté une copie négative du film pour 17 millions de yens, et a gagné, deux semaines après sa sortie, plus de 200 millions. A la suite du succès de *Hakujitsu-mu,* une cinquantaine de films super-érotiques (dont une vingtaine furent produits par les « Compagnies Majeures ») profitèrent de cette mode de l'érotisme, apportant provisoirement au cinéma un nouveau public. Cette mode scandalisa l'opinion et les journaux, et causa plus d'une fois l'intervention de la police (confiscation de photos, de films, etc.). Le 1er octobre 1964, le Conseil municipal de Tokyo établit l'Acte de défense et de protection de la jeunesse. L'Eirin (censure) fut violemment attaquée. (La censure japonaise n'est pas un organisme d'état, mais une organisation en vue de l'examen libre des films, dont les membres sont des producteurs, des distributeurs, des exploitants, des journalistes et des critiques).

La mode sembla terminée, mais le standard de l'érotisme par elle établi reste toujours respecté par le cinéma japonais.



TAKECHI TETSUJI : HAKUJITSU-MU (REVE DU JOUR, 1964)

Exploitation : La fréquentation des salles a donc commencé à baisser en 1959. En 1964, d'après les statistiques établies par Kokuzei-cho (Administration des Impôts), les cinémas japonais ont enregistré 431 millions d'entrées, soit 16 % de moins que l'année précédente, 62 % de moins qu'en 1959.

Depuis 1961, le nombre des salles a également diminué. Cette date est celle de la chute de la Shintoho et celle de la diminution des films produits. En 1960, le nombre des salles était de 7 473. En août 1964, on ne comptait plus que 4 927 salles, parmi lesquelles 3 299 sont consacrées à la sortie des films japonais, 824 à la sortie des films étrangers et 804 aux sorties couplées. En un an, plus de 850 salles ont disparu : la plupart se sont transformées en boîtes de strip-tease.

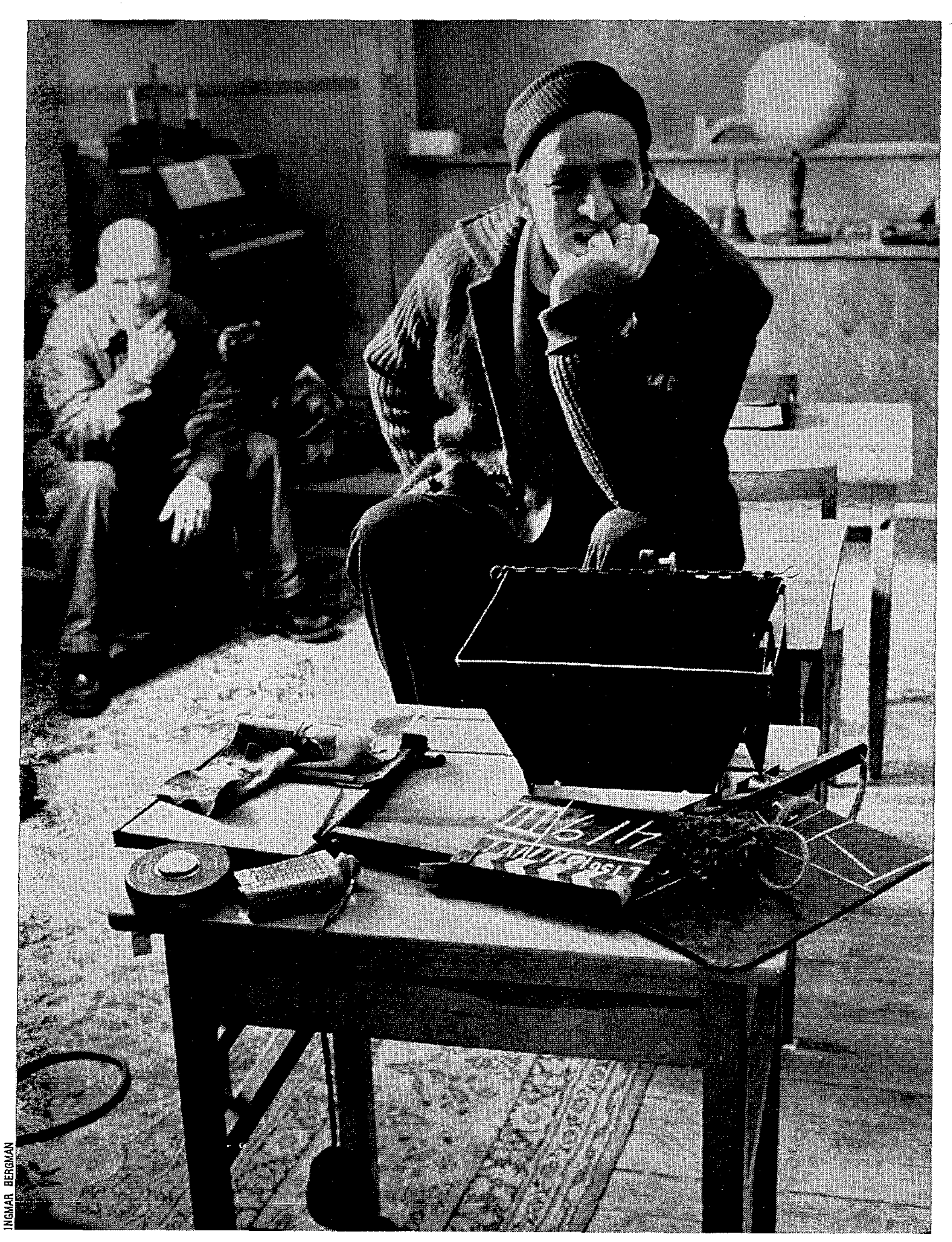
Bilan : En mars 1964, le Japon s'est officiellement affilié à l'ODEC ; le statut de l'ODEC implique, depuis le 1er juillet 1964, la libéralisation de l'importation des films étrangers. Jusqu'alors, l'importation était contrôlée, afin de protéger le cinéma japonais. De 1954 à 1955, elle fut limitée à moins de 200 films, alors que la production japonaise dépassait 500 films. Après 1960 même, malgré l'adoucissement du contrôle de l'Etat, on n'admettait que 18 sociétés importatrices.

Or, en 1964, malgré les craintes manifestées, les films importés n'ont pas gêné l'exploitation des films strictement japonais (264 films importés, soit 5 de moins qu'en 1963). Cela semble correspondre à la baisse mondiale de la production. Les Jeux Olympiques n'ont pas eu, non plus, grande influence sur les baisses de recettes, les véritables raisons résidant ailleurs. En outre, l'année 1964 fut une année pauvre sur le plan de la qualité des films. Les Japonais se plaignent de ne pas avoir eu de films dignes de concourir dans les festivals internationaux.

A titre indicatif, voici les dix meilleurs films de 1964, sélectionnés par 37 critiques et journalistes « écoutés » dans la revue « Kinema Jumpo » :

1. *Suna no Onna* (*La Femme du sable,* Teshigahara Hiroshi) ; 2. *Kaidan* (*Contes de fantômes,* Kobayashi Masaki) ; 3. *Kôge* (*Encens,* Kinoshita Keisuke) ; 4. *Akai Satsui* (*Appel à l'homicide,* Imamura Shohei) ; 5. *Kiga Kaikyo* (*Le Détroit de la faim,* Uchida Tomu) ; 6. *Echigo Tsutsuishi Oyashirazu* (*Mort dans la neige,* Imai Tadashi) ; 7. *Kizudarake no Sanga* (*Blessure,* Yamamoto Satsuo) ; 8. *Amai Ase* (*La Sueur douce,* Toyoda Shiro) ; 9. *Ada Uchi* (*Vengeance,* Imai Tadashi) ; 10. *Ware Hitotsubu no Mugi naredo* (*Un grain de blé,* Matsuyama Zenzo).

P.S. — Dans le cadre du court métrage, il n'y a toujours pas d'activité intéressante réelle. Les films de court métrage sont produits par la TV et pour la TV. (Il n'y a pas de salle où les films de courts métrages soient programmés.) Et la TV (nous avons sept chaînes) n'est que l'image raccourcie du système de production des « Compagnies Majeures ». — YAMADA Koichi.



INGMAR BERGMAN

Journal des Communiants

par Vilgot Sjöman

(suite)

Bergman : Avez-vous d'autres reproches à me faire ?
Sjöman : Oui. Le dénouement. « L'éveil frémissant d'une foi nouvelle » chez Tomas n'y est jamais sensible. Le pasteur, tout bonnement, arrive et célèbre l'office.
Bergman : Mais oui. C'est exactement cela. Il est l'âne qui continue à porter son fardeau. Il est trop faible pour être d'une quelconque utilité dans les desseins de Dieu. Dieu ne peut pas lui insuffler de forces — mais le peut, au contraire, en Märta ! C'est Märta qui, à la fin, reprend le combat de la foi, voyez-vous ?
Là, j'hésite. J'ai lu le scénario à fond, en l'espace de deux jours, mais toutes les notes que j'ai prises prouvent que, tout au long du film, j'ai considéré Märta comme un personnage n'ayant pas la foi.
Bergman : Et la prière qu'elle dit à l'intention de Tomas, alors ? Tout à la fin.
Je dois bien reconnaître que ma propre aversion à l'égard de la religion m'a joué un vilain tour, car je n'ai pas remarqué qu'il s'agissait d'une véritable prière...
Sjöman : Mais pourquoi ne placeriez-vous pas Tomas devant un dilemme, face à son dernier office, de façon à ce que sa décision soit plus évidente ? On serait alors plus sensible à cet « éveil frémissant d'une foi nouvelle ». Il suffirait peut-être d'accentuer un peu la courbe dramatique...
Bergman : Je vais y réfléchir. J'ai un peu le sentiment qu'il suffirait de très peu de choses pour modifier l'ambiance de cette fin. Quelques répliques, quelques détails seulement.
Il hoche la tête, comme si, finalement, j'avais touché un point sensible.
Bergman : Tout ce que vous m'avez dit jusqu'à présent ne semblait pas me concerner... tandis que cette remarque, je crois qu'elle est juste, cela me frappe. Pas le reste...
Sjöman : Mais, n'est-ce pas parce qu'auparavant j'ai effleuré des choses que vous n'aviez guère envie d'approfondir, comme par exemple, la jalousie à l'égard du Christ ?
Il y réfléchit sérieusement.
Bergman : Non, je ne crois pas qu'il en soit ainsi.
J'hésite à poursuivre.
Bergman : Continuez, continuez !
Sjöman : Ce n'est que dans la scène finale que l'organiste Blom révèle à Märta ce que fut, en vérité, le mariage de Tomas... N'est-ce pas trop attendre ? Pourquoi tenez-vous à ce que cela vienne si tard ?
Bergman : Mais pour ne pas trop en dire dès le début, évidemment. Les rapports entre Tomas et sa femme ne doivent être dévoilés que peu à peu. Et lorsqu'à la fin, Märta apprend à quel point l'hypocrisie empoisonna l'existence de Tomas avec sa femme, l'ultime obstacle qui restait devant elle s'effondre alors, comprenez-vous ? Elle ressent une immense tendresse pour Tomas. Cela se passe comme ça, tout simplement : ce que Blom raconte à Märta la met en état de prier pour Tomas.
Sjöman : Mais si vous placiez plutôt les cancans de Blom au début du film, on comprendrait mieux alors que Tomas a vécu avec sa femme dans un univers où la religion se teintait fortement de romantisme. Montrez que Tomas a vécu dans un monde de confiance, de pure convention, où la religion était d'une simplicité romantique : « Dieu est Amour » — avant de le plonger dans l'angoisse... Maintenant, le film à peine commencé, vous ne montrez que l'angoisse de Tomas.
Il pèse soigneusement cette alternative.
Bergman : Vous croyez alors que je devrais commencer par l'office ?
Il prend une plume et commence à noter mes suggestions : 1) l'office, 2) le bedeau, 3) ... *La plume reste en l'air.*
Bergman : Et après ?
Enfin, je tiens ma chance. J'expose, non sans immodestie, la construction du film telle que je la vois, c'est-à-dire en soudant tout en grandes séquences. Plutôt que deux scènes de conversation avec Jonas, le pêcheur, je n'en envisage qu'une seule. Je ne veux pas des deux disputes avec Märta, je n'en veux qu'une. Il n'y a qu'à les laisser se disputer dans la sacristie, éviter ainsi le détour par la salle de classe, et, finalement, tout le drame peut se jouer dans le temple, etc. Bergman écoute attentivement, mais, peu à peu, repose sa plume. Un sourire se dessine sur son visage. Longtemps, je ne m'occupe que de mes problèmes de construction et ne me doute de rien ; j'ai l'impression que, devant les heureuses solutions que j'ai trouvées, ce sourire est de connivence. J'achève enfin d'exposer les changements qui me semblent souhaitables...
Bergman : Parfait. Mais c'est du théâtre !
Là, il fait mouche.
Bergman : Si j'avais écrit cette histoire pour le théâtre, je l'aurais en effet découpée en grandes scènes jouées, comme vous me l'avez proposé. Et si je l'avais écrite pour la télévision, il n'y aurait alors eu besoin, en tout et pour tout, que de deux lieux scéniques : l'autel et la sacristie... Mais le cinéma, voyez-vous, le cinéma, c'est tout un tas de petites courbes qui s'enchevêtrent... tant et si bien que, lorsque le film est fini, ces petites courbes sont devenues une seule longue ligne, une seule courbe dramatique...
Sjöman : Je voulais encore vous poser une question : n'avez-vous pas peur de faire autant de répétitions dans *Les Communiants ?* Je crains que, lorsque les gens se comportent d'une façon statique l'un envers l'autre, cela ne fasse des longueurs. Si une personne A et une personne B se comportent d'une manière identique dans deux scènes qui se ressemblent...
Bergman : Des répétitions ? Ce n'en sont pas. Il s'agit de ma technique pour parvenir à faire entrer les choses dans la tête des gens. D'abord, je tire un coup de semonce. Ensuite, je tire au but. Vous en avez un exemple très frappant dans *Les Fraises sauvages :* les pendules sans aiguilles... Je dois quand même vous faire un aveu : tout au début, je voulais que tout se déroule dans le temple. Cela devait être une sorte de « jeu » devant l'autel. Mais, tandis que j'écrivais, je me suis de plus en plus éloigné de cette idée. De plus en plus clairement m'est apparu ce que je voulais réellement. Je voulais que tout soit plus simple, plus quotidien, comme dans la vie... Vous m'avez, par exemple, reproché que le pasteur dise des banalités lorsqu'il parle, au début, au pêcheur et à sa femme... Il est juste que vous trouviez qu'il dit des banalités, parce que je me suis vraiment donné du mal pour trouver les pires clichés qu'un pasteur puisse employer lorsque quelqu'un vient vers lui pour chercher un réconfort... Je vais vous dire une chose : ce n'est pas avant d'avoir abandonné l'idée que tout devait se dérouler dans le temple que j'ai commencé à y voir clair. Pas avant d'avoir vu que tout le film était un voyage entre deux églises — deux terminus — deux concepts de Dieu. L'ancien concept de Dieu et le nouveau. Tout s'est alors ordonné sans effort pour moi. Cette infernale randonnée en voiture dans les neiges de novembre... Tout devenait des stations sur le chemin du pasteur. Première station : lorsqu'il veille le cadavre de Jonas, dans la neige, malgré qu'il soit lui-même terriblement malade, fiévreux. Deuxième station : la salle de classe. Troisième : lorsqu'il lui

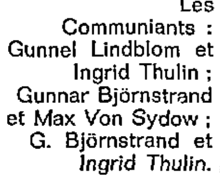
faut aller voir la femme du pêcheur pour lui annoncer le suicide de son mari...
Sjöman : Justement on voit d'abord Tomas devant le cadavre du pêcheur (en pleine théodicée), puis il bavarde avec un écolier (qui veut devenir cosmonaute quand il sera grand), ensuite il déverse sa haine sur Märta... Je trouve ce rythme plutôt bizarre.
Bergman : Ce rythme bizarre ? Rythme, c'est bien ce que vous voulez dire ? Curieux, moi qui, d'habitude, suis justement si sûr de moi quant au rythme. Que voulez-vous dire ?
J'esquive rapidement et contre par une autre question.
Sjöman : Si je vous demande : quel est le motif le plus important ? Le motif de Jonas ou celui de Märta ? Vous me répondez...
Bergman : Le motif de Märta.
Sjöman : Comment ? ! Le motif de Jonas est bien le motif principal, du point de vue religieux, non ? C'est pourquoi, le motif de Märta devrait lui être subordonné, et l'explosion de haine envers Märta venir avant le suicide de Jonas...
Bergman : Non. Ce sont évidemment les rapports avec Märta qui constituent le thème essentiel du film. Et c'est d'ailleurs également un thème religieux. C'est en effet vis-à-vis d'elle que le fiasco religieux de Tomas, à la fin, se révèle : le fait qu'il soit incapable de recevoir son amour...

SAMEDI 12 AOUT 1961

Première interview télévisée.
Bergman : Disons que, dans mes films précédents, j'ai toujours évité de trancher la question de l'existence ou de la non-existence de Dieu. Dans *La Source,* le folklore servait en quelque sorte de réponse. La source jaillissait, n'est-ce pas ? Mais il s'agissait alors pour moi d'une timide approche de ce problème, d'un moyen de documenter ma propre certitude, ma propre idée, quant à la réalité de Dieu. Par contre, dans *A travers le miroir,* le problème est franchement posé. Là, l'essentiel, le credo du film est que « Dieu est Amour et l'Amour est Dieu » et que, donc, la justification de Dieu est l'existence effective de l'amour : « l'existence de l'Amour comme une chose réelle dans le monde des hommes ». Après, voyez-vous — c'est ce qu'il y a eu de vraiment difficile — il m'a fallu reconsidérer tout ce problème dans *Les Communiants* et briser ce concept de Dieu, qui revenait en quelque sorte à chercher une solution de confort. Maintenant, je tente d'acquérir une notion plus vaste, plus distincte, plus claire de la divinité.
Interviewer : Pourquoi ressentez-vous à ce point le besoin de briser le concept de Dieu tel qu'il se trouve dans *A travers le miroir ?*
Bergman : Vous pouvez facilement l'imaginer. Je veux dire : Jonas, le pêcheur, arrive, complètement terrorisé par les Chinois et par la menace latente de la guerre qu'ils pourraient provoquer, n'est-ce pas ? Si un tel homme se présente






Les Communiants : Gunnel Lindblom et Ingrid Thulin ; Gunnar Björnstrand et Max Von Sydow ; G. Björnstrand et *Ingrid Thulin.*



devant vous, il est très difficile de lui dire : « Ne vous inquiétez donc pas des Chinois, parce que Dieu est Amour. Ayez confiance, parce que l'amour est, de toute façon, la chose la plus importante et qu'il existe sur terre comme une chose réelle ».

Interviewer : Voulez-vous dire que c'était, en quelque sorte, une notion de Dieu trop étroite, qui n'était fondée que sur la confiance ?

Bergman : Oui. C'est ce que je pense. De toute façon, j'avais cette impression, de plus en plus.

Interviewer : Confiance dans quel sens ? Comme celle d'un enfant ?

Bergman : Oui, exactement. Et là, il m'a fallu faire place nette en moi-même — ce qui n'alla d'ailleurs pas sans mal. Chasser une vieille notion de Dieu. Précisément cette notion de Dieu paternel. Me débarrasser en quelque sorte de ces rapports de père à fils — avec un Dieu d'autosuggestion, un Dieu qui inspire confiance. Là, il m'a fallu sérieusement reconsidérer toute cette notion de Dieu. Et c'est, en quelque sorte, de la remise en question de cette conception que parle le film.

Interviewer : Si l'on schématise, on peut trouver qu'il y a, dans vos films, une première période de révolte contre les autorités — les « pères » de toutes sortes, y compris dans les rapports religieux. Puis, il y a une longue suite de films de réconciliation : *Les Fraises sauvages* et tous les films où vous avez, si l'on peut dire, accepté le concept d'un Dieu paternel auquel on fait confiance.

Bergman : Oui, c'est juste. Oui, il fallait faire cela tout d'abord. Les choses ont naturellement suivi cette démarche : on a d'abord fait la révolution, on s'est heurté à la notion de père. Après, donc, on l'a acceptée. Et, ensuite, il s'agissait de la mettre posément de côté — de ne pas calquer l'une sur l'autre la notion de père et la notion de Dieu.

Interviewer : On devine que, dans votre nouveau film, vous êtes très prudent, quant à vous-même et quant au sujet également : vous n'y proposez pas, si l'on peut dire, un nouveau concept de Dieu ?

Bergman : Non, on ne peut pas dire. Car le « drame » — la passion même — ne se joue pas chez le personnage principal, Tomas, mais se joue en Märta, qui, elle, n'a pas la foi. C'est elle qui porte en elle-même le germe d'une nouvelle notion de Dieu ; et c'est elle qui possède en elle-même des possibilités vitales et qui, petit à petit, communique ses possibilités vitales à Tomas.

MERCREDI 13 SEPTEMBRE 1961

Le scénario est maintenant tapé sur stencils. C'est à peu de choses près le même scénario que celui que j'ai lu le 9 août. Seuls quelques détails ont changé, par-ci, par-là. Mais il y a deux grands passages supprimés.

On a maintenant attribué un numéro de production aux Communiants *: long métrage 136. Au bureau, on en parle sous le code L. 136.*

SEPTEMBRE 1961

Hier soir, Ingmar Bergman a vu en projection Le Journal d'un curé de campagne, *le film tiré par Bresson du roman de Bernanos.*

Bergman : C'était la troisième fois que je le voyais.

Au début, il avait du mal à comprendre Bresson ; maintenant, il a l'air de commencer à l'accepter. Mais pourquoi a-t-il revu ce film juste en ce moment ? Peut-être cela faisait-il partie pour lui de la préparation des Communiants *? Il y a toujours certains détails dont on peut s'inspirer; ou, au contraire, qu'on peut réfuter; ou encore traiter autrement.*

De toute façon, c'est ainsi que Bergman travaille : voir beaucoup de films, toujours, à chaque occasion ; absorber ou rejeter — tout en se frayant à lui-même une voie, sa mémoire emmagasine de nouvelles prises, d'utiles références.

LUNDI 2 OCTOBRE 1961

Bergman : Je ne crois pas qu'il faille lire tout le scénario, mais seulement certaines scènes-clefs.

Björnstrand : Y a-t-il une page que tu aimes particulièrement ?

Thulin : N'importe laquelle !

La lecture a commencé par un joyeux échange de balles... Il n'y a pas de local spécial pour ce genre de travail : nous sommes dans la cité du cinéma et la lecture est une coutume essentiellement théâtrale qui semble, ici, inhabituelle et déplacée... Olof Thunberg, qui doit jouer le rôle de l'organiste, n'avait d'ailleurs jamais rencontré auparavant un metteur en scène de cinéma qui prenne la peine de faire faire une lecture.

DU 4-10-61 AU 17-1-62

Le tournage des Communiants *va durer cinquante-neuf jours, répartis sur quinze semaines.*

Bergman : ...un tournage long, laborieux, peut-être pas toujours tellement drôle.

*Un tournage dont on a pu croire qu'il allait s'arrêter presque avant de commencer : suspendu pour quarante-huit heures, le lundi 16 octobre 1961, à l'occasion de la sortie d'*A travers le miroir*, il était à nouveau interrompu du 19 au 22 octobre, Bergman étant malade. Et il n'en fallut pas plus pour que certains alarmistes n'appréhendent immédiatement qu'Ingmar Bergman ne fasse jamais ce film.*

Au début, pour Bergman, le problème est de trouver le « ton ».

Bergman : Il s'agit de s'arranger pour que les acteurs trouvent le ton dès le premier jour de tournage. Si cela marche, ils le conservent automatiquement.

Quel ton? Gunnar Björnstrand, qui fait partie du premier plan tourné, s'est rendu compte, dans un coin du plateau, que ce n'est pas « stylisation et précision » que Bergman recherche cette fois-ci, mais « des murmures ».

Le premier tour de manivelle est donné, dans un silence de mort ; dans le décor de la sacristie, Björnstrand et Kolbjörn Knudsen parviennent à la fin de leur scène :

« *Aronsson.* — Tu pourrais demander à Märta Lundberg de t'aider. Elle ne demande que cela. Je peux le lui demander. *Tomas.* — Non, merci. »

Bergman : Merci. Dis-moi, Gunnar. Je trouve que ton « non merci » était un peu trop ostentatoire. Un peu trop agressif. Dis-le seulement d'une voix un peu lasse. A peu près comme : « Arrête de me rabâcher tout cela »... On fait une autre prise...

A la troisième prise, Bergman est satisfait.

Pendant la pause, il me révèle un de ses « trucs » :

Bergman : Kolbjörn avait un peu le trac avant de commencer ; c'est pourquoi il n'était pas très bon à la première prise. Mais je ne voulais pas le prendre de front. Aussi, pendant que la scène se jouait, je cherchais et je réfléchissais à la manière dont je pourrais procéder. Et j'ai été drôlement content lorsque Gunnar en a fait un tout petit peu trop sur son « non merci » : j'avais ainsi un prétexte auquel me raccrocher pour refaire la prise. Et, par ce biais, Kolbjörn s'est calmé, s'est détendu...

Ultérieurement, Bergman eut l'occasion de revenir sur ce problème de savoir ce que l'on doit dire aux acteurs quand une prise est terminée. « Merci! » n'est vraiment pas suffisant. Il leur faut savoir si c'était bon ou non. Si on leur dit « très bien », pourquoi alors refaire la prise? Si on leur dit « ce n'est pas bon », il faut leur en donner les raisons, de façon à ce qu'ils puissent faire mieux. Si on hésite, le malaise s'installe sur le plateau. Alors quoi?! Ne sait-il pas ce qu'il pense?!

L'instant du « merci » est donc l'instant crucial pour les acteurs. A ce moment, ils sont complètement désarmés. Ceux qui leur veulent du mal doivent alors en profiter. Bergman énonça ainsi plusieurs manières de rendre les acteurs fous :

Première manière : le metteur en scène ne murmure rien que des choses agréables à l'acteur (« Non, c'était bien. Impeccable. Vraiment parfait »), mais d'une telle manière que cela a l'air d'être une subtile critique. L'acteur sera donc persuadé qu'il a complètement échoué.

Deuxième manière : le metteur en scène dit son : « Merci. Parfait » et ajoute : « On recommence. » L'acteur (angoissé) : « Y avait-il quelque chose qui n'allait pas? » Le metteur en scène (très aimable) : « Pas du tout. Sincèrement. Mais on recommence quand même encore une fois... »

Troisième manière : juste avant la prise le metteur en scène s'adresse à mi-voix au chef opérateur : « Dis donc, n'y a-t-il pas moyen de l'éclairer autrement? Je trouve que ça lui fait un menton tellement grand. Oh, après tout, ça ne fait rien. Allons-y comme ça! » etc.

Par contre, Bergman omit de parler des manœuvres de camouflage auxquelles lui-même se livre pour refaire une prise : rejeter la faute sur un bruit de caméra, sur un pépin d'éclairage, etc. — pour ne pas faire perdre aux acteurs leur assurance. Seulement, il a tellement souvent

recours aux incidents techniques qu'il risque fort que les acteurs ne le croient plus lorsqu'il s'en produit véritablement un.

Bergman pense qu'il ne faut pas non plus s'en tenir à ce dont les acteurs sont capables. Il faut aller encore plus avant, jusque dans leur vie privée, leur existence quotidienne — et leur faire mêler leurs propres conflits à leur jeu. Certains acteurs s'y prêtent volontiers. D'autres restent sur la défensive, ou refusent. De toujours travailler avec le regard fixé sur le point d'intersection entre les problèmes privés de l'artiste et son objectivité, tel pourrait être l'un des stratagèmes d'Ingmar Bergman.

A ce propos, je m'étonnai un jour du curieux timbre de voix avec lequel Elsa Ebbesen annonçait, dans une scène avec le pasteur, que Jonas Persson s'était suicidé, et demandai à Bergman s'il lui avait donné beaucoup d'indications pour parvenir à cela :

Bergman : Aucune. Quand je suis arrivé, hier matin, je lui ai demandé comment elle allait. Elle m'a répondu : « Mon mari est mort avant-hier. Nous avons vécu toute la vie ensemble. » Malgré cela, il était évident pour elle qu'elle devait travailler et qu'elle pourrait, peut-être, se servir dans son travail de sa propre épreuve. « Cela pourra peut-être m'être utile dans cette scène », m'a-t-elle dit. Voilà ce que j'appelle une Actrice !

Et sa voix trahit une grande tendresse lorsqu'il me raconta cette anecdote.

Ce « ton » que Bergman recherchait dès le premier jour du tournage, ce n'est que le 27 octobre qu'il estimera l'avoir trouvé :

Bergman : Maintenant, tous les acteurs sont intégrés à leurs rôles. Soudain, ça y est. On ne peut jamais l'expliquer. Mais cela se passe toujours comme ça. En réalité, on devrait pouvoir refaire toutes les scènes dans la sacristie, depuis le début. Elles sont bien, telles qu'elles sont. Mais on remarquera toujours la différence.

Certaines de ces scènes seront d'ailleurs refaites. Ainsi, le 10 octobre, Bergman tourne un plan séquence de près de six minutes : une scène entre Tomas et Märta, dans la sacristie. Initialement, cette scène était prévue en plusieurs plans. Pourquoi Bergman veut-il en faire maintenant un plan séquence? Aujourd'hui, ce n'est plus pour des raisons d'économie. Ce l'était autrefois, lorsqu'il tournait ses premiers films, La Prison *ou* La Soif : *il faisait alors d'interminables scènes en un seul plan pour pouvoir, dans une journée de tournage, filmer le plus possible de son scénario. Maintenant, s'il fait des plans longs, c'est pour obliger tous ceux qui participent à l'entreprise à donner le maximum d'eux-mêmes : tous s'efforcent à la plus grande concentration, les techniciens comme les acteurs.*

Le 5 décembre, Bergman recommence cette scène entre Märta et Tomas. Cette fois, il la filme en deux plans. La première moitié de la scène est tournée dix fois (sept prises interrompues, trois complètes), l'autre moitié trois fois.

Le 12 janvier 1962, 54e jour de tournage, Bergman refait pour la troisième fois cette scène. Mais il n'en retourne que le début, la seconde moitié, filmée le 5 décembre, lui donnant toute satisfaction. Première prise interrompue. Deuxième prise à tirer.

Pour ma propre documentation, j'ai assisté au tournage de tout le film. Et la solitude du metteur en scène m'a frappé : il a sa vision propre qu'il ne peut communiquer aux autres. Bergman espère bien que je n'oublierai pas d'en parler dans mon livre. Mais il se montre sceptique à l'égard de ceux qui écrivent des ouvrages sur lui et séparent son œuvre au théâtre de son œuvre cinématographique :

Bergman : Mes films ne sont qu'un distillat de ce que je fais au théâtre. Mon travail au théâtre représente soixante pour cent de mon activité, comprenez-vous. C'est une erreur de ne pas établir de lien entre *Le Septième Sceau* et ma mise en scène de « Faust », entre *Le Visage* et ma mise en scène de « Six personnages en quête d'auteur ».

Enfin, deux ou trois jours avant de terminer Les Communiants, *Bergman me communique l'idée de son prochain film. Il s'agira de deux femmes et d'un jeune garçon de treize ans qui se trouvent dans une ville étrangère. La femme la plus âgée fait une hémorragie et ils vont s'installer dans un hôtel. Bergman m'explique qu'une petite partie de son sujet provient d'une vieille pièce radiophonique, « La Ville ». Le reste est tout frais et s'est construit à partir d'un rêve qu'il a fait, alors qu'au mois de décembre il était malade.*

Certaines idées, dans le sujet, sont reliées à l'univers de son épouse, Käbi. Le film doit se dérouler dans un pays plein de transports de troupes, dans la fumée et dans la suie, quelque part derrière le rideau de fer. De plus, il pense inventer la langue qui se parlera dans ce pays. Mais il compte se servir de l'estonien (« qui m'est complètement incompréhensible ») en changeant seulement quelques consonnes.

Sjöman : Avez-vous l'intention de tout voir suivant l'optique du gosse ?

Bergman : Non, le sujet deviendrait trop étroit. Je veux adopter l'optique de la plus jeune des deux femmes.

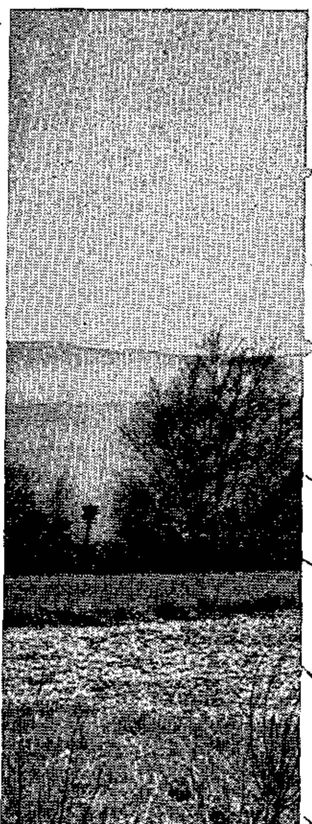
Un moment, il a songé à maquiller, en quelque sorte, le personnage de la femme la plus âgée, parce qu'il craignait que celui-ci ne se rapproche trop de lui-même. Il est toujours inquiétant de parler d'idées toutes fraîches : tout, en elles, est vierge, fragile :

Bergman : Pensez-vous que cela puisse donner quelque chose? Ma foi, ceux de mes films qui ont jailli au cours de rêves sont, en général, bons.

Le film devrait s'appeler Timoka, *mais Bergman hésite à le baptiser d'un titre à la consonance aussi bizarre... En fait, ajoute-t-il, il faudrait l'intituler* Le Silence de Dieu, *car c'est exactement de cela que parle son sujet. Mais on ne peut pas donner pareil titre à un film. Je lui suggère de l'appeler tout simplement* Le Silence. *Le titre lui plaît bien : il l'essaye, se décide à l'adopter.* (A suivre.)



Autour des Communiants ; Ingmar Bergman avec Ingrid Thulin ; avec Gunnar Björnstrand.

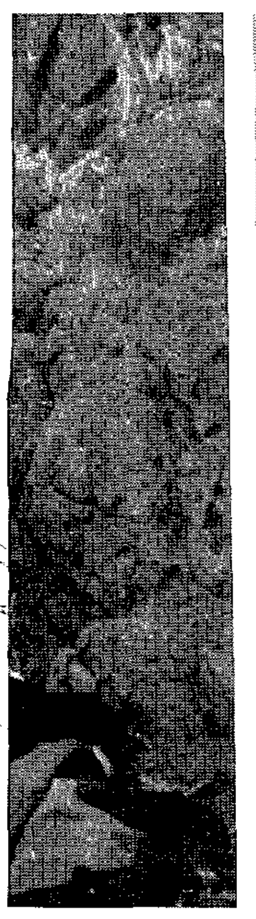






1

2



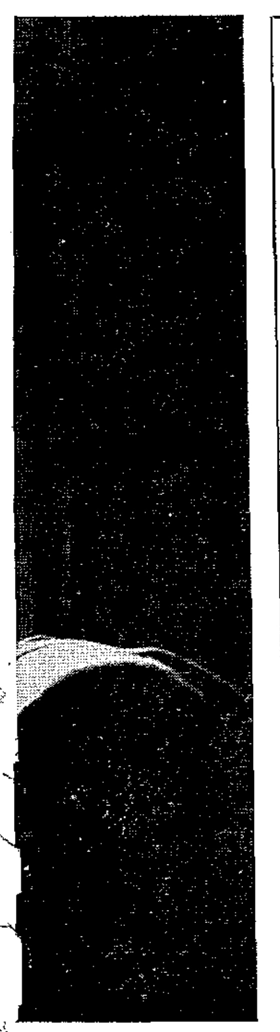


3

Contingent 65 1 A

par Luc Moullet

Chez les bizuths du grand film, il y a cette fois-ci des personnalités exceptionnelles. Des noms ? Côté femmes Juleen Compton, côté hommes Jerzy Skolimowski, vainqueurs respectivement par et avec *Walk-Ower;* durant les décades futures, vous aurez certainement de multiples occasions d'apprendre à ne plus les écorcher. Ajoutez Arthuys, Forman, Golestan, Ricardo, voire Bourseiller, Groulx, Vinogradov, retranchez Regueiro, Nemec, Kristl.
Parmi les meilleurs bleus, des rouges (Pologne, Tchéquie), des rouges blancs (Vinogradov), des jaunes anti-*jaunes* (Vidushek), des tricolores, des arcs-en-ciel (Juleen), pas d'ocres : ils tendent vers le vert du langage (Compton), un brin de rose (Forman) ou l'atonal (Arthuys). Les pires mauviettes tendent vers le noir (Amador), le gris (le héros de *Finnegans* l'est, la réalisation le semble, mais Joyce est violé) : la jeunesse digne de ce nom n'est pas sombre.
Leurs films n'ont rien d'un contretype, bien que presque tous soient marrons (pas de carte professionnelle).
Cette extrême diversité montre que le cinéma est devenu un art universel — grâce, semble-t-il, à la leçon de notre Nouvelle Vague, qui a prouvé que toutes les barrières pouvaient être brisées — depuis 1959-60 donc, non depuis 1945 ou 1950 comme on le dit souvent.



1. Carlos Vilardebo : Les Iles enchantées (Pierre Clementi, Amalia Rodriguès) ; 2. Gilles Groulx : Le Chat dans le sac (Barbara Ulrich, Claude Godbout) ; 3. Philippe Arthuys : La Cage de verre (Dinah Doron).

LES INGENUS

Les débutants se signalent souvent par des films expérimentaux, incompréhensibles ou maladroits. Les films simples constituent donc un bain de fraîcheur, et peut-être leur rareté fait-elle qu'on les surestime.
Le cinéma bengali (Inde et Pakistan de l'Est), petit héritier de Feuillade, a le don de tout raconter de façon très directe sans jamais choquer, un peu comme le cinéma russe a le don de toujours nous faire croire à ses personnages. Après *Quand naîtra le jour* (Kardar, 1959), voici, par le groupe Vidushek, *Ghoom Bhangar Gaan (Le Chant du réveil)*, hélas encore inédit, qui lie de façon très coulée à la vie quotidienne l'exploitation des travailleurs, la grève, l'assassinat des syndicalistes par la police en uniforme du patronat (mais oui !) et par les *jaunes.*
Deux Ricains indépendants surprennent par leur modestie. Le vieil héros du joli

Stefan Sharff vit dans une baraque de New York *Across the River* de l'élevage de sa chèvre. Un cop l'arrête sans raison, le libère moyennant toutes ses économies (imaginez cette scène dans un film français...). *Wild Seed* de Brian C. Hutton, *Mendiants de la vie* moderne, c'est la naissance d'une fraîche idylle dans les wagons de marchandises entre New York et Los Angeles. L'originalité de ces films réside dans leur limitation, leur ténuité démodée, leur absence de motivation — commerciale, dramatique ou socio-psychique — leur limpidité et leur continuité.
A la suite d'un Cavalcanti de 1944, *It Happened Here* (*C'est arrivé chez nous*), Kevin Brownlow et Andrew Mollo, montrent (tournage + montage) l'Angleterre sous l'occupation allemande de 1940 à 1944 avec la précision et le réalisme extrêmes indispensables à la réussite de pareille entreprise. Dommage que l'histoire centrale soit marquée par la fadeur du jeu et de la dramaturgie anglaises.

LES OBJECTIFS

Plus l'aventure est personnelle, plus elle demande de recul. L'objectivité définit donc l'œuvre des bons cinéastes en marge de la société (comme le sont naturellement les créateurs) et appartenant parfois à des sociétés marginales. *Le Chat dans le sac* (n° bleu, p. 72) du Canadien Gilles Groulx (1931) offre une juive anglophone et un francophone moralement non intégrés parmi les francophones (5 millions) eux-mêmes non intégrés parmi les Canadiens (15 millions) eux-mêmes écrasés par les voisins américains (190 millions), la non-intégration de l'individu à la micro-société étant liée à la non-intégration de la micro-société à la société. Ces complexes d'ordre numérique nous semblent étranges à nous Français qui ne sommes mis en minorité par personne et n'avons nul sentiment de supériorité sur le voisin. Mais, à l'opposé de la superficialité de Don Owen (*Nobody Waved Good-bye*) sur une autre révolte juvénile, rachetée par le magnifique naturel du jeu, la rigueur analytique de Groulx nous fait comprendre que ce ne sont pas là problèmes étroits d'intellectuels qui se zyeutent le nombril, et que les nôtres sont tout aussi étroits — ou ouverts : ils sont à notre échelle tout comme les leurs sont à la leur, tout comme ceux des Chinois — qui nous dépassent de loin — sont à la leur. Il y avait certes une complaisance romantique dans l'autobiofilm de Claude Jutra, aussi acteur (*A tout prendre*, 1963), mais *Le Chat*, son remake, la supprime, corrige les défauts (ne restent que de rares effets de montage). Il est probable que le Canada continuera à faire le même film, en le perfectionnant on l'espère. *On en a marre,* dira-t-on, et on aura tort : l'art ne doit pas se soumettre aux caprices de la mode, ni à la loi commerciale du changement.
Après l'interview léchée du C.V., jouant sur la neuve beauté de sa nudité accrue, l'intégration des idées dans la réalité :



Stefan Sharff : Across the River (Lou Gilbert).

La Cage de verre du Français Philippe Arthuys (1928) va encore plus loin dans l'analyse des minorités ; le procès du nazi Eichmann à Jérusalem révèle concernés, observateurs et indifférents à eux-mêmes. Leurs réactions, complexes et paradoxales — le procès apparaît aux victimes plus comme une lâcheté que comme un triomphe — sont rendues très compréhensibles. Arthuys, collaborateur sonore des films les plus audacieux de notre temps (Rossellini, Rivette, Cottafavi, Godard), a eu le courage de situer toutes les actions de cette œuvre difficile, depuis le dramatique procès jusqu'à la vie domestique la plus banale, sur un même plan, par enchaînement de parallèles, sans rien changer à son rythme. Les personnages, joués par des acteurs médiocres ou dangereux, ici rendus transparents, font preuve d'une grande honnêteté, d'une réflexion digne de respect qui, application ou gaucherie, les rendent en même temps un peu ridicules au même titre que leurs plaisanteries — lesquelles doivent être attribuées à eux, pas à l'auteur (mais j'ai peur qu'on s'y trompe).

Avec *Rysopis* (*Signes particuliers néant*, 1964) et *Walk-Ower* (*Sans concurrent*, 1965), Jerzy Skolimowski (1938) s'impose comme le seul cinéaste polonais, le digne successeur de Munk. L'un, c'est les dernières heures de liberté d'un appelé d'office sous les drapeaux, l'autre, c'est, après le service, son intrusion dans un grand combinat industriel et ses tricheries pour gagner sa vie sans travailler. *Rysopis* aligne les faits, jamais interprétés, difficilement compréhensibles. Il y a là un laconisme peut-être congénital chez les Polonais, mais dont seul Kawalerowicz tira avantage. Ce behaviourisme gratuit, mais fort convaincant, atteint cependant une ampleur telle qu'on peut parler de coquetterie, de complaisance, omniprésentes d'ailleurs à travers une technique trop libérée — défoulement normal après la retenue forcée.

Dans *Walk-Ower*, cette gratuité disparaît : le mystère se dévoile lentement au spectateur actif, en même temps que le vrai caractère du héros, qu'il est forcé de masquer aux autres pour réussir. La discrétion concise d'un dialogue à l'ironie magnifique et le galop du rythme, très américain, évoquent Hawks.

Le sujet véritable, le plus actuel et le plus profond que nous ait proposé le monde communiste, c'est le rapport entre l'individualiste — Skolimowski joue son héros — et la société communiste (l'épisode industriel est aussi juste qu' *I fidanzati* d'Olmi) : les torts et motivations des deux parties sont pleinement révélés, sans complaisance ni démagogie, sans conclusion arbitraire, ce à quoi Wajda n'avait jamais abouti, sinon dans *Les Charmeurs innocents*, écrit par... Skolimowski, à qui il faudra un jour rendre tous ses biens.

Par contre, Jerzy Stawinski (1926), auquel un témoignage de second œil m'avait fait accorder trop d'importance (no bleu, p. 52) n'a su faire que du ciné anglais avec son deuxième film *Pingwin* (*Le Pingouin*), dont le script très moderne contenait des tas d'idées formidables perdues dans la confusion et l'indifférence : quel gâchis !

LES SYNTHETIQUES

L'hybride de reportage et d'opéra est parfaitement viable. La réalité étant multiple, et contenant notamment des films très divers, tout film n'empruntant ni à droite ni à gauche est forcément incomplet. L'esthétique est souvent nécessaire à l'expression du concret, la réalité audiovisuelle n'étant qu'une part de la vie, qu'il faut compléter.

Stranded — cf. n° 165 — de l'Américaine Juleen Compton s'attache, comme les Skolimowski, comme le Groulx, à des exceptions, non à M. Tout le Monde. Répétons que le véritable créateur est une exception, et qu'il ne peut valablement peindre que des exceptions, que ces exceptions sont situées dans le contexte, que qui a réussi à peindre à la perfection un seul homme, n'importe lequel, a résolu tous les problèmes de la création. L'art est qualitatif, non quantitatif : impossible d'établir une démarcation entre l'exceptionnel et le courant. Faut-il exiger d'un film que son héros ressemble à 127 spectateurs, ou à 385 640, ou à 215 789 436 ? La mauvaise conscience sociale des critiques reprochera sa limitation à un film sur les riches désœuvrés, pas à un film sur les chômeurs et les clochards, pourtant moins nombreux que les premiers chez nous...

L'évolution dans un film de l'individualisme à l'intégration est une tricherie dans la mesure où ni l'auteur, ni les acteurs, ni les personnages n'évoluent semblablement au cours du tournage ou dans l'espace des 90' finales : il y a préméditation. Skolimowski préfère la présentation indifférente, Juleen Compton l'alternance, intégration théorique et individualisme pratique, attitude plus réaliste et plus audacieuse.

C'est un film de copains, plein de jokes plus ou moins private, et il n'y avait probablement guère de différences entre ce qui était devant la caméra et ce qui était derrière. Porté par la vie, *Stranded* fait preuve à chaque instant d'invention dans le geste, l'idée, le jeu. Les actions ne sont pas guidées par une ligne directrice, les caractères ne se définissent que par des faits contradictoires, assez difficilement — autre caractéristique du nouveau cinéma.

Comme Skolimowski (discrétion visible), Ricardo (discrétion discrète), Gilles (narcissisme), Kristl (masochisme), Juleen Compton tient le principal rôle de son film. Outre la motivation économique, il y a là une motivation esthétique : qui, mieux que le créateur, peut l'incarner, puisque tout artiste se peint soi-même ? Cette exigence dépasse de loin, on le voit, les morts principes du cinéma industriel à vedettes. On sait la difficulté des réalisateurs à diriger les *acteurs*, qui ont du mal à effectuer ce travail féminin. Avec le réalisateur-acteur, le problème est résolu, sauf s'il devient acteur-réalisateur. Mais l'art de Juleen Compton réalisatrice consiste à savoir s'effacer devant la vie, c'est-à-dire devant elle-même actrice, merveilleusement envahissante, accaparant le film avec une provocante décontraction inédite dans l'histoire du cinéma, qui atteint la fascination interdite aux hommes, Brando et consorts, par nature encore trop sobres et timides. Elle est donc *la* meilleure cinéaste du monde avec Agnès Varda, qui, d'être devenue la moitié de Demy, n'en a nullement perdu les trois quarts de son talent que lui retirent les matheux.

Les mêmes principes jouent contre le Français Guy Gilles (1940). Son héros rejette *l'amour à la mer* en faveur d'une contemplation panthéiste : ah, que c'est joli les p'tits oiseaux, mais, sur l'écran, les p'tits oiseaux ne sont pas jolis, ils sont la caricature de la beauté, l'alibi de ce rejet de l'amour qu'explique la deuxième partie : Gilles élimine petit à petit son couple majeur, falot, médiocrement dirigé et interprété, pour tirer tout le film à lui, acteur d'un narcissisme effréné, mais fort convaincant. Derrière le frêle masque, ce film somnambulique — avec *Une fille et des fusils* de Claude Lelouch, l'expression la plus typique de *la génération du cinéma*, qui connaît le cinéma avant la vie, très nébuleuse — apparaît, non point joli, ni même joliet, mais tragique, sympathique non point tellement par son entreprise — sans autorisation de production — mais surtout grâce à la franchise peu voilée, et que le voile rend plus palpitante, d'un personnage antipathique, ainsi réhabilité.

Ce film fait rebondir l'affaire des cartes professionnelles. Je conteste l'esthétique de la photo de Ripert, mais il n'empêche que le résultat exprime les intentions, qu'il fait preuve d'un travail, d'un effort, d'une maîtrise, d'une originalité dont bien des chefs-opérateurs à carte, de Kelber à Le Febvre, sont incapables, précisément parce qu'ils sont des opérateurs à carte.

Je veux dire qu'il s'est créé une esthétique de la photo du film autorisé à être produit, fondée notamment sur les mythes du point, du confort, du contraste, de la fidélité à la vision (très partielle, partiale) de l'œil humain, qui a ses qualités, mais qui n'est pas exclusive, ni éternelle, et peut, et doit être contredite. Il n'y a pas de photo standard, moyenne, convenable ; y en aurait-il une que le cinéma ne serait plus un art, mais une mécanique, ne réclamant bientôt que des robots, et non plus des opérateurs. Nulle loi, nul critère absolu n'existent en art, photographique ou autre, et la photo doit évoluer avec son temps comme a évolué l'art du script, celui du jeu. Et ce ne sont pas ceux qui ont été brisés par la filière traditionnelle, qui doivent respecter la prudence imposée par le budget surélevé des films autorisés, ce ne sont pas ceux-là qui la feront évoluer. D'où vient (cf. *La Ligne de mire*) que les films non autorisés, faits par des gens sans carte, ont en moyenne une meilleure photo que les films autorisés des gens en carte. Le système de la carte exprime-t-il une concurrence déloyale déguisée,

une peur de se voir supplanter par les nouveaux, grands maîtres du nouvel art, inaptes à l'ancien, que l'on prétendra *alors exclusif ?*

Justement, Sergio Ricardo avec le révolutionnaire (littéralement, esthétiquement, socialement) *Es Mundo e Meu* (*Ce monde est à moi*), *Dreigroschenoper* brésilien, expérimente les richesses poétiques du nouveau style photographique fondé sur le naturel. Une caméra ballottante et surtout virevoltante exprime la confusion de l'*inconfort social avec l'effusion* rythmique et musicale qui caractérise le monde brésilien. Comme Arthuys, le musicien Ricardo (qui composa le *Deus e o Diabo* de Rocha) donne des équivalences visuelles à ses recherches sonores. La musique engendre le tourbillon visuel, qui se crée parfois tout seul en fonction d'une rythmique diaboliquement précise et entraînante. Le plus réussi, avec la péroraison giratoire, c'est, au cours d'une balade en ville, un long exercice de cette *caméra-vélo* dont rêvait Astruc. Une parabole sur la possession (d'un vélo) révèle un humour très mordant. Les grammairiens du cinéma n'aimeront pas, mais l'art ne commence-t-il pas là où finit la grammaire ?

Ce *West Side Story* du Brésil a coûté l'équivalent du salaire minimum syndical du réalisateur français — et la plupart des films ici loués de 8 à 80 millions : l'artisanat cinématographique est une réalité, et l'industrie cinématographique a de moins en moins les moyens de lutter avec lui sur le plan de la qualité, et je crois que bientôt ce sera la même chose sur le plan du commerce : la *richesse* est devenue commune à trop de films, et le spectateur aime le nouveau, qu'il ne pourra trouver que dans la *pauvreté* de l'artisanat. N'est vraiment riche que ce qui est rare, et la *richesse* ne l'est plus.

D'ailleurs tous les très gros succès aujourd'hui sont le fait de films *moyens* et inattendus (*Pas question le samedi, Tontons, Belle américaine, Guerre des boutons*).

Cerny Petr (*L'As de pique*), fort sous-estimé au n° 159 (p. 38) est une symphonie du flou, de ce flou esthétique systématique que le Rotunno du *Gattopardo* n'avait pas su maîtriser. Le tchèque Milos Forman cherche à nous faire croire que le tournage dans la boutique n'est qu'improvisation et C.V. alors que les effets d'une idée neuve — axer tout le film sur le personnage du mouchard d'un *prisunic* — sont minutieusement calculés sur les plans comique et plastique. Autre formule heureuse, le travelling aller-retour réitéré qui souligne l'insoluble des oppositions enfants-parents et l'apparence de rengaine qu'ont les arguments des vieux. Faut-il se choquer de pareils effets dans ce film néo-réaliste sur la jeunesse tchèque, dont les chansons yé-yé sont splendides ? Non, car, dans *Adieu Philippine*, dans la plupart des bons C.V., le *direct* est le résultat d'un travail artificiel aussi souterrain que réussi (et l'artificiel — cf. Godard — est souvent le résultat du direct). Que le travail soit ici évident révèle une franchise qu'on ne saurait reprocher, et qui, par la nouveauté de cette transparence relative, en acquiert une valeur esthétique supplémentaire. Jugeons sur la fin, jamais sur les *moyens*, que dans bien des cas nous ne connaissons pas ou sur lesquels nous pouvons nous tromper.

Classer *La Brique et le miroir* parmi les synthétiques est arbitraire dans la mesure où la poésie que je lui trouve est inhérente à la civilisation musulmane, et, dans son cadre, doit appartenir à une orientation réaliste.

Comme Gaffary dans *La Nuit du bossu*, Ebrahim Golestan (1922) analyse d'un regard persan les réactions de ce peuple tyrannisé, dominé par une peur *d'apparence métaphysique*, peur des voisins, des responsabilités, des liens familiaux, etc. D'un tempo très lent, très oriental, retardé encore par les longueurs apparentes, dont celle, très belle et juste, du bavardage de l'intellectuel — sur lesquelles la critique hâtive tombera à bras raccourcis, trop heureuse de retrouver des repères critiquables dans ce film étrange(r) —, le film en acquiert une puissance grandissante jusqu'au terme de ses 2 heures 12', et devient un hymne à l'amour et à la fécondation, culminant dans l'audacieuse séquence des bébés, *Picnic* en mieux. Rien que des bébés qui piaillent, et c'est magnifique.

LES ESTHETES

J'ai toujours considéré les courts films du Portugais de Paris Carlos Vilardebo (1926) comme le modèle de ce qu'il ne faut pas faire, et je n'en suis que plus à l'aise pour saluer la réussite — mineure — de *Les Iles enchantées*, que, j'en ai peur, l'on trouvera trop léger. Il n'y a pas évolution, mais suppression des éléments nocifs inhérents au documentaire, point de vue, commentaire, humanitarisme de convention. Ne reste que la forme, *Codine* réussi d'un photographe remarquable qui a su orienter sa sous-Pathécolor vers les tons de la fable simpliste et du film boy-scout. Et puis, malgré le malaxage de diverses histoires de Melville, auquel l'on accède trop lentement, les idées, le ton de l'original passent l'écran.

Marie Soleil d'Antoine Bourseiller tend les deux joues à la critique : *volontairement*, il lui offre *toutes* les conventions dramatiques et esthétiques, et on va se jeter dessus avec voracité, le jour où l'occasion s'en présentera. Mais il faut aller au-delà : ce film-objet est un opéra, une représentation, ce n'est pas la réalité. Bourseiller se sert d'abord des conventions de façon quasi parodique, comme Gance, puis passe outre. Alors que tous les cinéastes visent à la beauté, à l'effet à travers des intermédiaires plus ou moins importants — même Leacock —, à travers des alibis divers, Bourseiller va droit au but, nie la structure dialectique de la beauté, renvoie l'éthique à ses foyers, se casse la gueule bien souvent, c'était fatal, réussit parfois — de façon incomplète — soit que le culot nous ébahisse, soit qu'il reste encore un peu de ces intermédiaires. Réussi sur le cadrage, le film déçoit par la faute d'une photo trop N.V. : la pauvreté est ici un grave inconvénient ; le studio était obligatoire.

Lettres aux vivants de Valerian Vinogradov (S.S.S.R.) est le plus subtil des films naïfs. Le prétexte filmé d'une lettre non chronologique d'une héroïne nationale — enfin une russe jolie, elle est blanche il est vrai — permet — ni plus ni moins — de confondre la lutte contre le stalinisme à la lutte contre le... nazisme. Ne pas accepter le stalinisme comme une étape — même provisoire, même trop prolongée — comme une étape nécessaire du communisme apparaît déjà assez énorme, et ce film politique sans valeur politique possède le charme de l'énormité.

L'esthétisme est délirant, mais c'est un esthétisme qui ne doit rien aux mouvements d'appareil ni aux formules de Kalatozov & Ouroussevsky, et ne suit que de très très loin *Les Années de feu* des Dovjenko. Il se développe sur des registres nombreux et divers, contenant (plastique, discontinuité) mais surtout contenu (folie générale des actions, de l'ahurissante séquence du train, de la fuite par l'escalier troué, de la destruction de la centrale — ? — suivie d'une glissade irréelle, de la fusillade finale — ?). Tout est vain dans ce feuilleton, tout est sans signification, mais il y a là une nouveauté, une force, une invention — ceci explique peut-être cela — qui coupent le souffle. Il semble que ce film incompréhensible soit fait pour le rester, et tire une partie de sa force du mystère. Aussi ai-je préféré ne pas chercher à reconstituer la *chronologie*, pour mieux me laisser bercer par la fascination. Mais il se peut que de la chronologie surgisse un sens nouveau : nous verrons cela quand le film nous reviendra via le prix de festival assuré.

Esthétisme donc, mais il existe de bons esthètes (même parmi les gratuits) comme de mauvais esthètes, et les bons se trouvent presque toujours parmi les plus excessifs.

Bien timoré au contraire, l'esthétisme de *Demanty Noci* (*Les Diamants de la nuit*), piège à critiques qui s'est déjà envoyé deux prix. Sur deux adolescents qui fuient devant l'occupant allemand, sur la souffrance humaine pendant la guerre donc, le tchèque Jan Nemec a fait un exercice de style (c'est déjà très suspect), et qui ne possède aucune valeur humaine.

Il paraît que les flash-backs toujours identiques de Prague surex, qui font de cette bande d'1h 10' un mauvais court film de 5', 15 fois recopié, la transforment en un film sur la conscience des héros, un *Marienbad* de Marianské-Lazné. En fait, ces consciences sont les consciences purement animales d'une paire d'abrutis, qui ne savent même pas respirer en courant, se font prendre par bêtise, ne cherchent qu'à assouvir leurs rares instincts, ont 2 ou 3 idées, pensées ou souvenirs fixes, et dont on ne dénonce jamais l'abrutissement : est-il naturel, ou est-il le fait de la guerre ? Nemec ne

1



2

1. Claude Lelouch : Des filles et des fusils. 2. Milos Forman : L'As de pique.

s'est pas posé la question, puisque tout n'est que prétexte à un esthétisme muet qui date du cinéma centre-européen d'avant-guerre, à la photo moins truquée, mais moins laide. Le film commence par un plan en mouvement qui surprend. Pendant 8 à 10" on apprécie l'audace, mais la course identique continue, et au bout de 25 à 30" on comprend que le film se répétera sans cesse. Rien donc de la spontanéité de la jeunesse. Les récompenses justifient l'entreprise, mais je déplore qu'une démocratie populaire finance des films réactionnaires de faux esthètes dénués de toute valeur sociale ou humaine. Heureusement, il y a Milos Forman...

LES SAUGRENUS

Si vous n'avez rien à dire, faites n'importe quoi, mais ajoutez quelques détails saugrenus : les critiques, qui ont à écrire un papier, sautent sur tout ce qui est évident, sur tout ce qui se détache de l'ensemble — alors que le vrai cinéma est plutôt complexe, homogène, indicible — et confondent cette dicible, effable protubérance avec la qualité. De plus, la condition de critique est une condition anormale dans la mesure où le critique est souvent amené à faire sa principale occupation de la critique, de ce travail qui n'est pas un travail créateur (pourquoi les meilleurs critiques sont cinéastes ou dilettantes). La critique aura donc parfois tendance à refuser un cinéma lucide — qui l'amènerait à prendre conscience de sa peu enviable condition — au profit d'un cinéma insensé, qui crée un monde au-delà de la vie, agréable tant que ce monde n'est pas rattaché à la vie. C'est pourquoi *Stranded* risque de décevoir : son monde à part est bien relié au monde réel.

Andy (Richard C. Sarafian, U.S.A.) ne vaut que par les hurlements d'animal d'un héros... muet ; on essaie à la fin de faire passer cette particularité au compte de la crise du logement...

Amador de l'Espagnol Francisco Regueiro (qui commit déjà *El Buen Amor* en 1963) est un tueur de femmes dont les mobiles d'ordre pathologique restés inexpliqués laissent supposer que c'est la faute au régime. Entre 50 plans de Berthomieu, 1 plan *bien espagnol* de Buñuel revu par un surréaliste attardé (occidation bizarre ou détail saugrenu). C'est encore l'échec de l'homme moderne (intellectuel honnête ou homme moyen dépassé par, victime de la vie moderne) qu'incarne Maurice Ronet. Hélas, l'échec n'est que le terme d'une évolution dans ses films — ou alors ceux-ci n'ont pas d'intérêt — alors que Ronet vend la mèche dès son premier plan, puisque, de par sa tête, il incarne l'échec. Pourquoi tous ses films sont forcément mauvais, sauf *Rendez-vous de juillet* (1949).

Ajoutez *Der Damm* (R.F.A.) du Yougoslave Vlado Kristl qui rejoint *Guns of the Trees* et *Die Parallelestrasse* dans la cohorte des films prétendus abstraits.

Un trou dans la lune d'Uri Zohar aligne sans ordre les gags sur Israël. Il y en a autant de drôles que de très mauvais. J'hésite à faire tomber le m de mauvais, car il m'a suffi de dire qu'un cinéaste était Juif ou qu'un Juif avait fait un mauvais film pour qu'on me traite de raciste, moi qui suis sémite. Répétons qu'il y a de bons et de mauvais films israéliens, de bons et de mauvais films nazis, etc. Tout le reste est politique. Donc, les 20 premières minutes du *Trou* sont épouvantables, faciles, vulgaires et tristes, mais cramponnez-vous à votre fauteuil : vous serez ensuite récompensés. L'échec ou l'inégalité de ces films provient de l'affiliation au nonsense : le nonsense est un genre impossible en ce qu'il oblige le créateur à s'éloigner au maximum de la réalité. Mais il s'y rattache forcément, puisque lui-même et toutes ses idées proviennent de la réalité. Il faudrait donc être un génie (d'où l'échec forcé des débutants, qui seuls s'y attaquent) pour tenir plus que le temps d'un court métrage. Adolfas Mekas, dans le longuet *The Double Barrelled Detective Story* (*La Blonde du canyon de l'espoir*) où le fils qu'une sudiste a eu d'un nordiste et de son chien bat Sherlock Holmes sur son terrain grâce à son flair, a dû éparpiller ses non-sens le long d'une intrigue presque réaliste, et pour cela passablement ennuyante. Au-delà des 10', le nonsense risque de s'effondrer : les nonsens dans un film de nonsense deviennent banaux, attendus, emmerdants. Ce qui est neuf, c'est l'intrusion sournoise et fugitive du non-sens dans la réalité la plus incarnée (cf. Buñuel-Godard) ou celle de la réalité dans le film de nonsense, c'est le profit esthétique qui s'attache à l'apparence du nonsense et recouvre en fait la réflexion lucide la plus poussée, celle d'un Roussel, d'un Joyce.

Justement, le *Finnegans Wake* de Mary Ellen Bute (U.S.A.), parce que Joyce y est réduit au vulgaire nonsense, est une trahison complète aussi scandaleuse que l'*Electre* de Cacoyannis ou le *Tom Jones* de Richardson. Ces œuvres n'étant pas trop connues, la trahison n'est pas évidente, et on admet la fidélité sans preuves.

« Finnegans Wake » (1939) était construit sur le fait que le lecteur pouvait, devait même s'arrêter sur chaque mot. Or, le film avance, ne revient même jamais sur soi comme le faisait *Marienbad*. Joyce ne laissait aucun repère de base, le langage littéraire n'existant que par la conscience que l'on en prend, et qu'on ne pouvait prendre que de façon médiate. Ici, on prend conscience de l'image nonsensique de façon immédiate et uniquement d'une façon immédiate. De plus, le film, qui recopie une pièce, ne reprend que le rare dialogue, et là où Joyce mettait 6 mots composés sur 10, il n'y en a plus qu'un. Ça devient du dialogue à effets avec chute finale. Le reste se compose d'emprunts à l'œuvre antérieure de Joyce et au négatif reconstitué de « Finnegans » — qui avait été écrit en anglais avant d'être écrit en Joyce. Il est bien évident que ce négatif a encore moins d'intérêt que le sujet disons de « La Chartreuse » et n'a aucun rapport avec le positif. Dans ses autotraductions en français ou en allemand, le père du yé-yé oubliait même complètement le sens de ses écrits pour mieux déifier le phonème. Ici, Joyce édulcoré, et sans le commentaire, a perdu toute beauté phonétique.

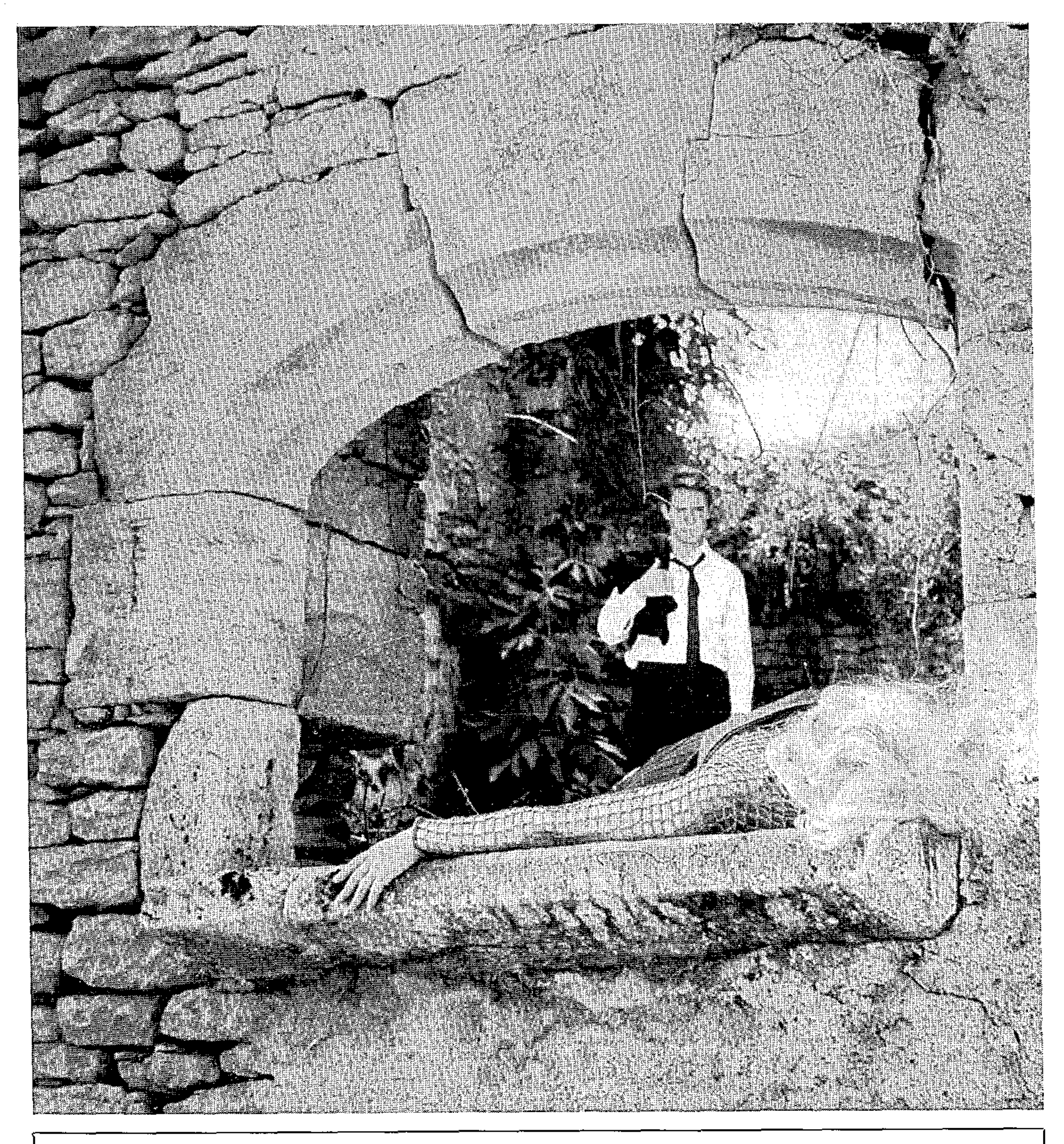
Jamais la recréation cinématographique n'est tentée : rien que le bric-à-brac, la musique envahissante, les détails saugrenus. Comme Wald avec Faulkner, ou Zanuck avec Hemingway, ou les new-yorkais avec Genêt, Mary Ellen Bute et la James Joyce Society, ignorant que le cinéma est un art au même titre que la littérature, et méritant autre chose qu'une adaptation, se sont contentés d'expurger Joyce pour l'offrir à un plus large (?) public.

Joyce ouvre la voie à toutes les interprétations ; on ne peut donc dire qu'il a été trahi, me dit-on. Soyons sérieux. A ce compte-là, nul ne pourrait infirmer que *Les Parapluies de Cherbourg* constitue une adaptation fidèle de « Finnegans », ce qu'il est d'ailleurs sûrement plus que le Bute.

La gageure était-elle intenable ? Pas forcément. Par exemple, *le petit soldat* qui se jette du 1er étage alors que la caméra tombe du 12e, c'est une idée finneganswakienne, fondée sur la critique ironique des conventions du langage. Évidemment le langage cinématographique n'a pas l'existence *a priori* du langage littéraire, le film aurait donc une moindre portée. Et Resnais a déjà tourné *Finnegans Wake* (quoique *Marienbad*, ce soit Joyce, mais aussi et surtout autre chose) : pour tourner *Finnegans Wake*, il faut évidemment tourner quelque chose dont on n'a pas la conscience immédiate que ce puisse être *Finnegans Wake*. Ou alors on pourrait partir des manuscrits, d'un éreintage de Joyce, d'une explication littéraire, ou faire des mouvements d'appareil sur les pages du bouquin, en provoquant les allers et retours du lecteur-spectateur (ou en essayant de les contenir tous dans leur diversité). Ou encore partie des disques enregistrés par Joyce, ou par un spécialiste, ou encore tourner un film logique, et annuler cette logique par une fin faisant réssurgir cent autres logiques (c'est presque déjà fait).

Et il faudrait au moins Welles, et non une débutante ignorant le cinéma. Mais à quoi bon tourner *Finnegans Wake ?*

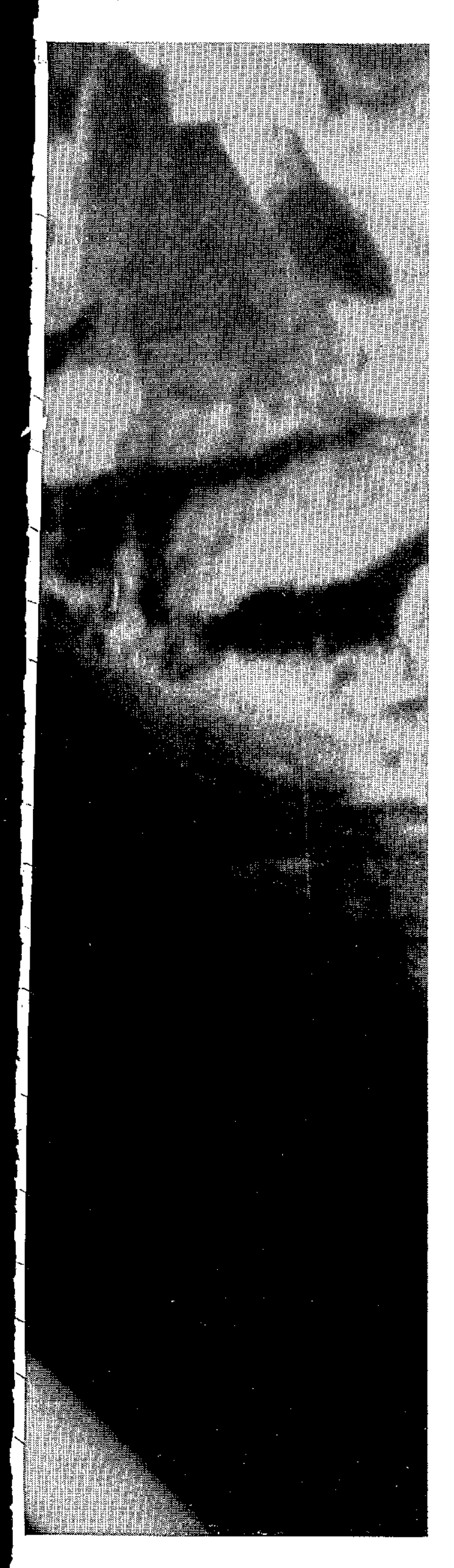
La surprise compte pour beaucoup dans la réussite de l'œuvre : tous les cinéastes font leurs films comme si les spectateurs ignoraient le sujet. Or, 30 ou 40 % des spectateurs de *Marnie* ou du *Deserto rosso* savent de quoi il est question. Le choc que j'ai éprouvé devant *Stranded* ou le Ricardo vient de ce qu'avant j'ignorais si j'allais avoir affaire à un Molinaro ou à un Murnau. Quand je vais voir un nouveau Godard, je sais que cela va être un nouveau pas en avant de la civilisation ; si cela est, ça ne m'étonne pas, ça me touche même moins que si c'était un échec. Je regrette donc de vous priver de cette joie si pure, si rare, en vous parlant de ces films, mais si je, si on ne vous en parle pas, il est certain que vous ne les verrez jamais. — Luc MOULLET.



Antoine
Bourseiller : Marie
Soleil (Jacques Charrier, Danièle
Delorme).



KING KONG ET FAY WRAY.



Un roi à New York

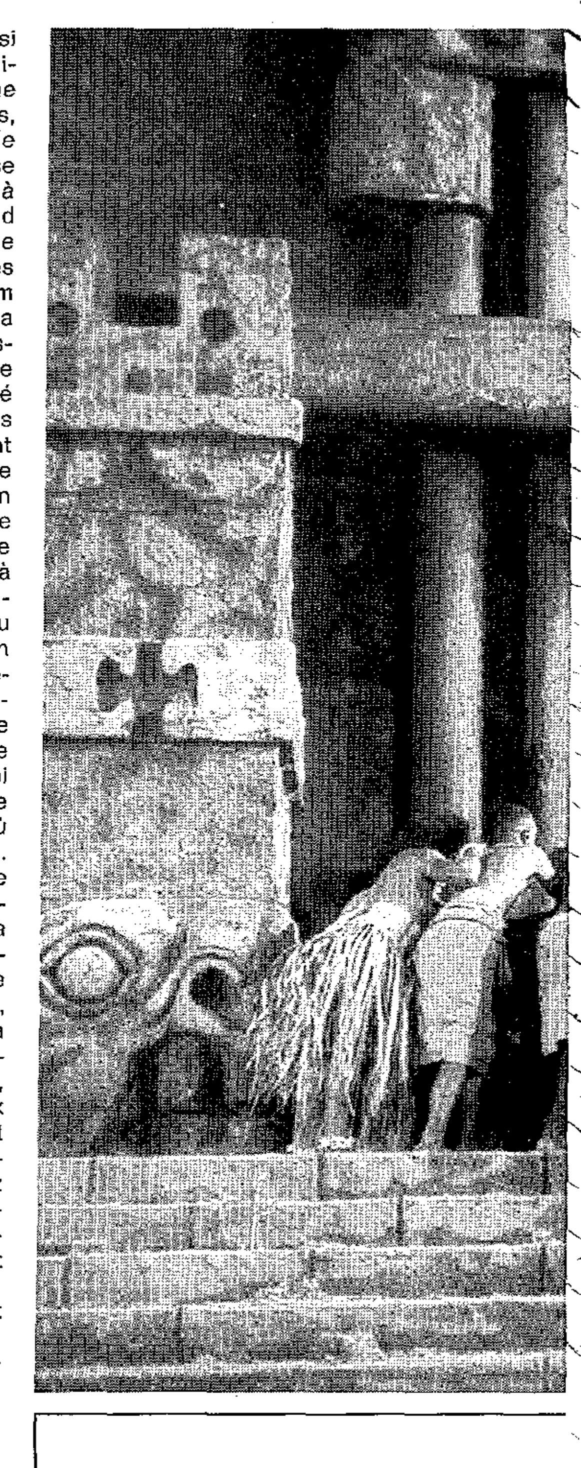
par Claude Ollier

En 1925, le brontosaure captif amené du « Monde perdu » à Londres et exhibé comme attraction de foire rompt ses chaînes, saccage quantité d'objets autour de Piccadilly, s'engage sur le fameux pont, mais y glisse, et s'affalant de tout son long, le fait s'effondrer sous sa masse. Six ans plus tard, Willis O'Brien, créateur des plans et maquettes qui étaient à la base de ces effets spéciaux, est sollicité par Merian C. Cooper (coréalisateur avec Ernest Beaumont Schoedsack, de « Grass », « Chang », « The Four Feathers », « Rango », et futur producteur des plus beaux John Ford) d'imaginer une série de tableaux destinés à illustrer un projet de film sur un gorille géant. O'Brien, aidé de Mario Larrinaga et de Byron L. Crabbe, exécute ainsi douze dessins susceptibles de fixer les idées du promoteur. « Le tout premier dessin représentait King-Kong sur le sommet de l'Empire State Building : il tient la femme dans sa main et les avions le mitraillent. Le deuxième représentait King-Kong dans la jungle secouant le tronc d'arbre pour en faire tomber les marins. Sur le troisième, enfin, King-Kong, face au soleil, se frappe la poitrine ; la femme, cette fois, est à ses pieds. En tout, il y a eu douze dessins. Pendant le tournage, onze ont été méticuleusement réalisés, reproduits en séquences réelles... ». (Entretien avec Merian C. Cooper, in « Midi-Minuit Fantastique », N° 6 - Juin 1963 - page 40.) Ainsi, c'est par la scène finale que commence l'aventure du tournage de « King Kong ». Il serait intéressant de savoir dans quel ordre les scénaristes qui mirent au point ultérieurement le détail de l'action — James Creelman et Ruth Rose (Mrs. Schoedsack elle-même, qui ne fut jamais, quoi qu'on en ait dit, strip-teaseuse) — procédèrent à l'élaboration des épisodes : auraient-ils inventés ces derniers totalement à rebours que le fait ne serait pas pour surprendre ; ainsi naissent parfois les fictions les plus riches, tant il est vrai que l'auteur, progressant à reculons, est bien obligé, sous peine de mort, de trouver des liens de causalité absolument irrécusables (et il les trouve en général assez vite, les maillons « impossibles » de la chaîne s'éliminant pour ainsi dire d'eux-mêmes), alors qu'en avançant en sens inverse, supposé normal, les « possibles » s'offrent à lui en éventail bien trop ouvert pour garantir à tout coup la robustesse idéale du système, et la nécessité de l'affabulation s'en ressent. Le procédé récurrent a les plus grandes chances au contraire d'imposer l'idée d'une évidence absolue, indiscutable, bien qu'en conflit éventuel avec toutes les logiques et vraisemblances du quotidien ; les faits bruts brutalement s'enchaînent, mobilisés par quelque sourde exigence souterraine, et on n'a pas plus le goût de les discuter que le scénariste, reculant dans le noir de la fiction, n'avait loisir de mettre en sommeil ses dons de divination forcée.

Mais après tout, peut-être Creelman et Ruth Rose procédèrent-ils ainsi que la majorité des spectateurs (et des lecteurs) s'imaginent que les scénaristes sérieux progressent : dans le sens des aiguilles d'une montre, et non en remontant le cours du temps de l'ineffable. Il n'en reste pas moins que toutes les idées-forces du film se trouvent contenues dans la vision initiale de O'Brien, véritable épure synthétique de la fiction : la Belle, valeur privilégiée soustraite à son milieu social en perdition, devenue témoin du combat mortel que se livrent la civilisation mécanique et le gorille-Dieu de la Nature primitive (elle apparaît d'ailleurs nettement moins terrifiée qu'au « début », et pas seulement, semble-t-il, parce que la peur s'épuise dans sa propre expression) ; la Bête furieuse qui la défend pathétiquement contre les machines volantes plus qu'elle ne se défend elle-même, puisque, négligeant un moment de se garder pour s'assurer de l'état de sa protégée, elle se fait mitrailler dans le dos par les Spads de l'U.S.R.A.F. téméraire ; le thème de la toute puissance du spectacle et des valeurs d'échange qu'il brasse et consomme jusqu'à l'épuisement ou dérèglement catastrophique, mais peut-être

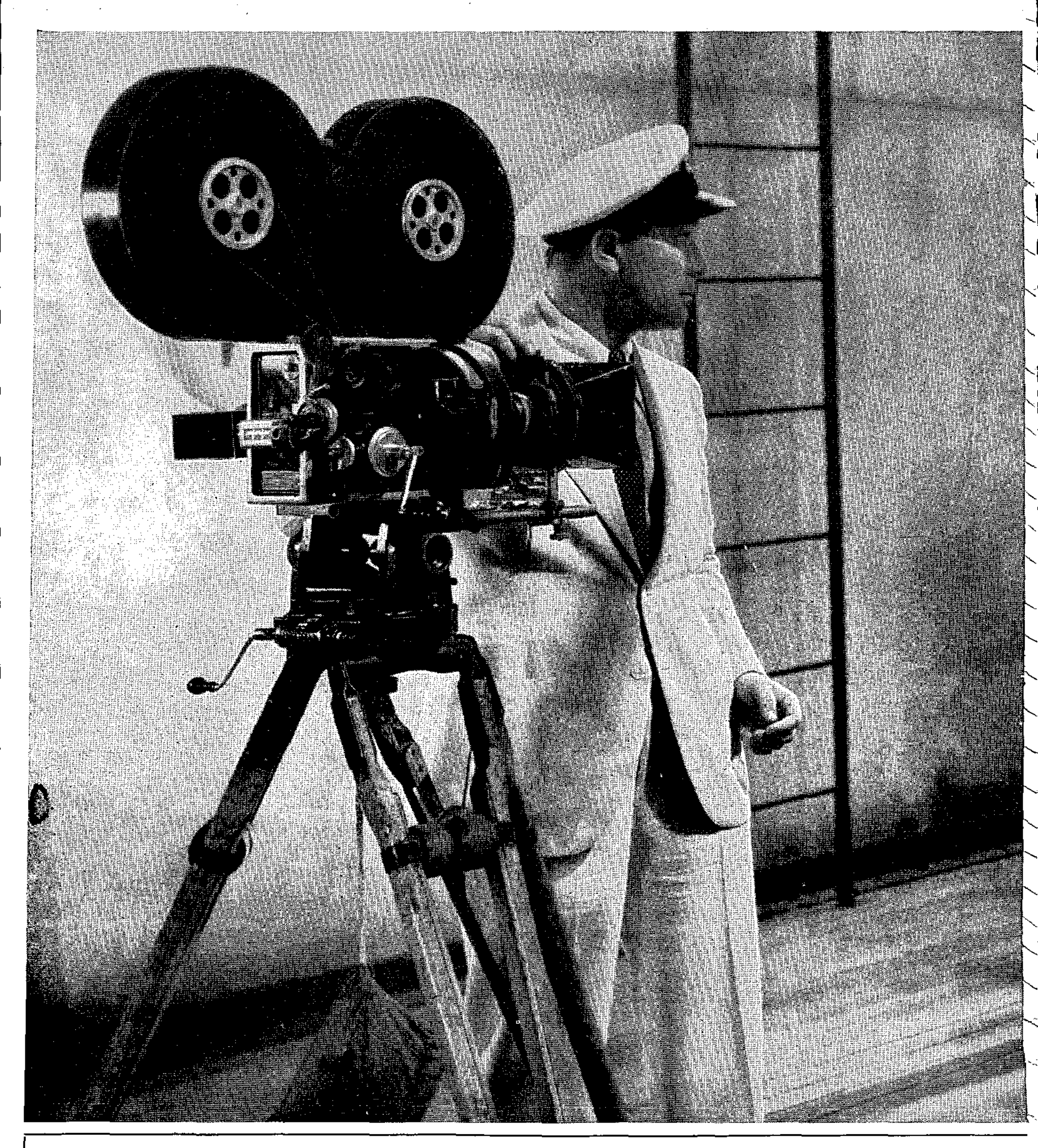
souhaitable, et *corollairement*, le rôle extravagant de la publicité liée au star-system : la vedette « préhistorique » promue au rang de star se révèle être un dieu d'amour, et, pour cette raison même, de destruction ; enfin et surtout, l'aboutissement, concrétisé par la présence du monstre au sommet du gratte-ciel, du parallèle entre l'île sauvage et la métropole moderne ; on peut ajouter, pour mémoire, une démonstration supplémentaire de la foi inébranlable des « explorateurs » Cooper et Schoedsack dans la vocation et la capacité du cinéma à prendre en charge n'importe quel délire.

Produit d'une logique à rebours ou non, éclatant sur cette image grandiose, le scénario de « King Kong », qui combine trois fictions prestigieuses : « L'Apprenti Sorcier », « La Belle et la Bête » et « Le Monde perdu », témoigne d'une richesse d'implications peu commune. Il est assez confondant de lire sous la plume des commentateurs, même les plus élogieux, d'il y a trente ans, comme d'entendre de la bouche de maint spectateur favorable d'aujourd'hui, appliqué à ce chef-d'œuvre de symétrie, l'épithète d' « infantile » (les Français de 1933, *il est vrai, en cette fin* d'année où un énorme King-Kong de carton *pâte dominait la place Clichy de toute* la façade du Gaumont-Palace, étaient *privés de la première bobine du film*, heureusement restituée à leur admiration *par les soins des rééditeurs* actuels). Sans doute l'anecdote n'est-elle pas de prime abord l'objet le plus remarquable de ce spectacle hors série. Bien entendu, « King Kong » tire avant tout sa force d'une beauté plastique inégalée dans le genre, de la qualité de ses représentations oniriques et d'un pouvoir de suggestion érotique assez étonnant pour rendre des générations de lycéennes amoureuses du grand singe protecteur certes, mais au moins terrifiant. Et pourtant, cette affabulation mérite qu'on s'y arrête. De quoi s'agit-il donc, en premier lieu ? De l'histoire d'un producteur-auteur complet (capitaliste, directeur de production, scénariste, opérateur, metteur en scène) qui appareille une nouvelle fois vers les contrées vierges pour filmer un de ces spectacles inédits qui ont fait sa célé*brité. L'originalité* de cette « *mise en* abime » vient de ce qu'elle s'entoure *de la même atmosphère de secret que* le récit de voyage proprement dit : à *l'imprévu — relativement prévu* — du futur tournage, s'ajoute celui d'une *révélation parcimonieuse des éléments* du scénario second. Certes, il est un *motif clair à cette précaution : si l'équi*page savait ce qui l'attend au terme de la traversée, il n'embarquerait probablement pas. Mais, surtout, ce processus de dévoilement retenu, progressif, renforce la tonalité générale « film d'aventures ». C'est aussi, chemin faisant, l'occasion de préciser certaines données importantes ou de suggérer par de belles anticipations la teneur *des drames à venir*. Par exemple, si Carl Denham, risque-tout de la pelli*cule, engage pour la première fois une* femme dans une de ses productions, c'est parce que *les critiques, donc le* public, l'ont instamment prié de se renouveler en *mêlant le* « *sexe* » à l'exotisme. L'entreprise actuelle répond donc, dans une large *mesure, à une* exigence collective. Par ailleurs, les circonstances dans lesquelles Denham descend lui-même à terre choisir sa vedette dans la rue ne sont pas laissées au hasard : c'est un éclat de voix qui retient son attention, provoqué par un acte d'agression, celui commis par le marchand de fruits agrippant sauvagement sa victime. Autour de cette voix, de ce cri d'angoisse en puissance, se polarise tout le mystère de la double attente, mystère que Denham ne dissipera vraiment qu'à l'arrivée dans les parages de l'île. Naturellement, il a son scénario en tête, ou plutôt son canevas, d'une conception très moderne d'ailleurs, puisqu'il prévoit, à l'intérieur d'un cadre et de don*nées fixes* — une terre inexplorée, une peuplade primitive, une jeune femme *américaine, une créature légendaire, ni* homme ni bête, d'essence quasi divine — *de très amples zones instables où* règnera l'improvisation la plus totale. *Le thème choisi est celui du célèbre* conte de Madame Leprince de Beaumont ; *le détail des scènes dépendra* de la tournure que prendront les événements. Tel un Rouch de la préhistoire ourdissant un psychodrame monstrueux, Denham met à profit le temps de la traversée pour façonner sa Belle : costume spécialement dessiné pour le rôle, étude des mimiques, essais de la voix dans le registre aigu, conditionnement à la terreur. Quant à la Bête, il la dirigera comme il pourra, grenades à gaz à l'appui. Notons le caractère classiquement mythique de l'île ; le marin norvégien qui en a livré le plan ne l'avait lui-même jamais vue : c'est un indigène survivant d'un naufrage qui lui en aurait parlé. Le rituel du récit d'aventures de la fin du siècle dernier — et son ambiance convaincue, son parfum de lenteur, sa saveur naïve et désuète — se trouvent aussi scrupuleusement respectés : *mousson à prendre de vitesse*, cap peu conforme à la routine maritime de l'époque, *capitaine mal à l'aise*, équipage rétif, moiteur, torpeur, brouil*lards et récifs. Mais l'île existe bel* et bien, et Kong, dont le nom sonne à *l'oreille des matelots comme un souve*nir diffus surgi de la nuit des temps. Le *premier tournage dépasse toutes les* espérances qu'a pu nourrir l'héritier spirituel de l' « inventeur » scandinave. Très rapidement dépassé par des péripéties qu'il n'aurait jamais osé souhaiter aussi filmiques (les indigènes s'emparent de sa vedette et organisent la mise en scène à sa place), Denham frustré de l'initiative, mais la reprenant à la force du poignet, substitue au film du spectacle exotique ce spectacle lui-même, foudroyant le monstre et l'em-

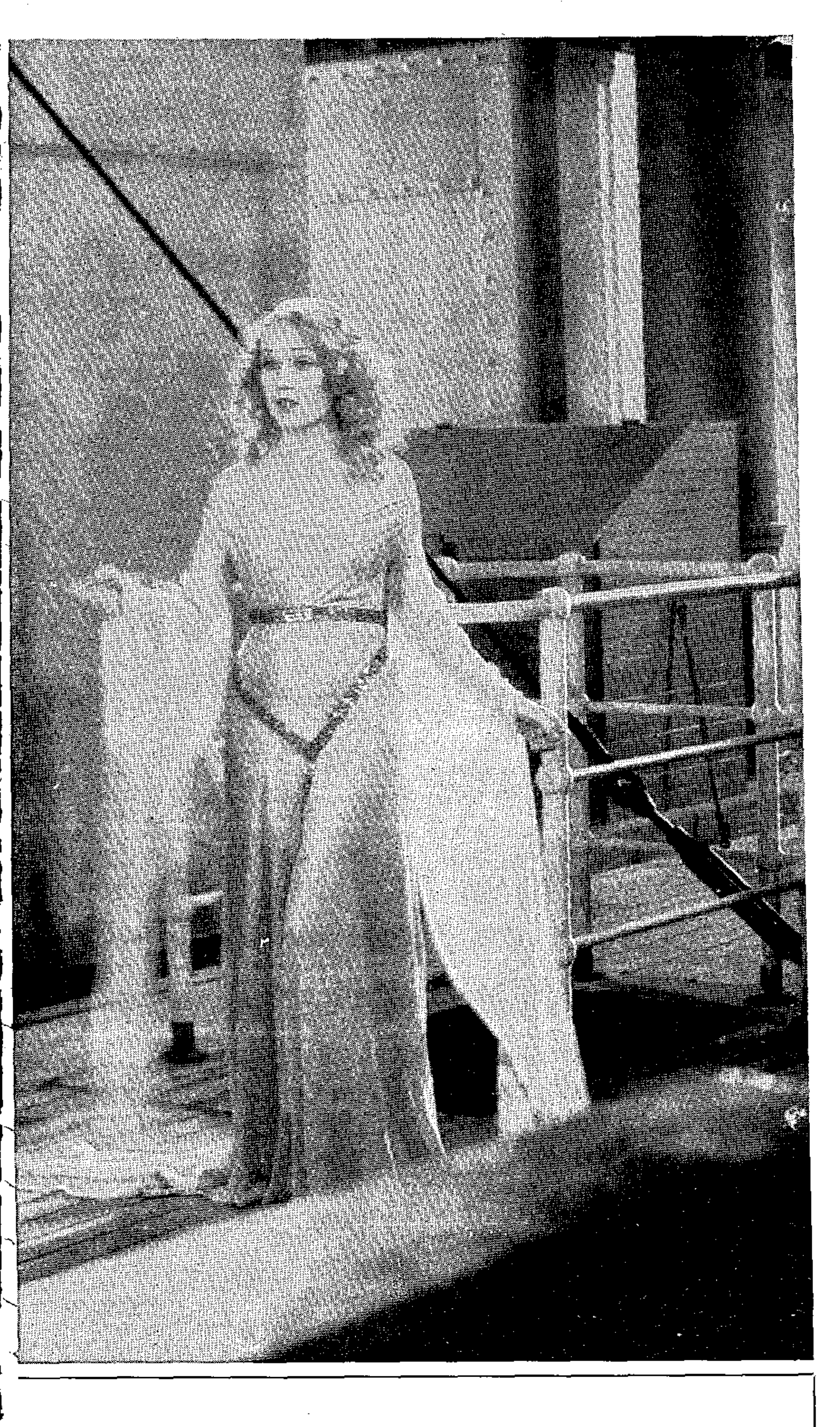




King Kong
d'Ernest B. Schœdsack
et Merian C. Cooper.



Robert
Armstrong
et Fay
Wray.



barquant dans le dessein de l'exhiber à New York aux côtés des héros de sa capture — et c'est bien un des très rares cas où le spectacle lui-même a quelque chance d'impressionner davantage que sa trace fixée sur la pellicule. Sur le plan de l'aventure donc, nous sommes, tout comme Denham, comblés. Mais il est une autre façon, non moins fidèle, de raconter l'histoire : un homme d'affaires invétéré, stimulé par la dépression économique sans précédent qui frappe son pays jusqu'à en ébranler les assises, comprend qu'il lui faut monter un « show » tout à fait extraordinaire pour conjurer la crise du spectacle. Quittant sa patrie où, face à un péril grave, imprévu, les autorités restent sans réaction cohérente ni volonté de révision fondamentale du système et laissent la population désemparée trembler devant le spectre de la misère, il aborde dans une île inconnue, presque entièrement vierge, où un peuple primitif se trouve lui aussi en butte à une menace terrible, permanente celle-là, quasi éternelle, mais réussit à composer avec elle sur un mode d'échange qui semble avoir fonctionné jusqu'ici à la satisfaction générale. Grisé par ses perspectives de profit, méconnaissant totalement la sagesse locale qu'il traite avec tout le mépris d'un honnête raciste blanc, il aboutit en un temps record, « marchand imprudent » du conte faisant trop peu de cas de la Beauté, non seulement à provoquer la mort de plusieurs de ses compagnons dans des conditions atroces, mais encore à détruire le fragile équilibre que les sorciers du lieu avaient imaginé et mis en pratique. La créature monstrueuse par sa sotte intervention excitée et spoliée, brise le rempart ancestral et dévaste le village. Cela ne lui suffit pas : toujours obnubilé par son objectif méprisable, il mobilise toutes les ressources de la technique pour transplanter dans son propre pays l'être gigantesque épris de vengeance, mettant ainsi allègrement en jeu la vie et les biens de quantité de ses compatriotes. Seul l'emploi des armes les plus récentes permettra de venir à bout de l'épouvantail. La menace à l'échelle humaine qui planait sur le Nouveau Monde se trouve donc, par la faute même de l'un de ses citoyens en mal de solution constructive, relayée et démultipliée par une menace bien plus terrible de nature sur-humaine, énigmatique, irréductible au rationnel, et cette revanche des forces sauvages prend inéluctablement valeur de sanction : c'est au contact d'une société médiocre, injuste, humiliante pour l'individu, que le Naturel dans toute son « horreur » et sa bestialité oubliées, intervient pour sauver du chaos la seule créature respectable et détruire tout ce qui l'avilit. L'élément de provocation est ici capital : c'est l'homme blanc qui a rompu le pacte en reprenant l'offrande. Ignorer — ou, les ranimant, violer — les lois de la Nature déchaîne le cataclysme.

1

2

1. Robert Armstrong, Frank Reicher, *Fay Wray et Bruce Cabot.*
2. Fay Wray et Bruce Cabot.

Mais laissons là les implications sociales et morales d'une seconde partie où les thèmes et leurs figurations se combinent et s'entrecroisent jusqu'à « recomposer » dans sa simplicité première la vision ultime du gorille dominant la cité et brandissant la menace du châtiment suprême, et revenons aux deux localisations spatiales mises en équivalence par un scénario d'une « puérilité » bien complexe. La topographie de l'île, d'abord : Skull-Island apparaît analogue à maintes îles imaginaires en forme d'hémisphère, de crâne ou de tasse renversée — le Back Cup de « Face au drapeau », par exemple, que Karel Zeman a admirablement animé dans « Aventures fantastiques » en s'inspirant des gravures sur acier dessinées par Roux pour la collection Hetzel des Jules Verne. Ici, une presqu'île exiguë s'étale au pied d'une immense montagne comme là-bas la pointe de Manhattan au pied des édifices géants. Une peuplade ingénieuse subsiste tant bien que mal sur les basses terres dans la proximité des falaises maudites, comme la population civilisée grouille autour des buildings où les tout-puissants jouent et règlent mystérieusement son destin. Mais la digue de la prospérité et de la sécurité, ici et là, finit par céder : il n'est pas jusqu'à l'éclatement du portail-clef de la muraille qui ne soit à rapprocher symboliquement du « krach » impensable et fameux qui venait d'ouvrir toutes grandes, « à la même époque », les vannes du raz-de-marée financier. D'un côté comme de l'autre, l'équilibre est rompu, à cette différence près que pour les gens de New York les deux périls se cumulent, et c'est un blanc qui bat le gong d'alarme pour appeler à la rescousse ces hommes de couleur qu'il vient d'accuser de lâcheté, mais entraîne par sa faute au massacre. King-Kong une première fois déchaîné s'en prend aux uns et aux autres, fort injustement d'ailleurs, sans distinction. Certes, les blancs débarrassent l'île de sa présence, mais King-Kong ne la débarrassait-il pas à l'occasion des animaux géants ? Les insulaires n'ont plus qu'à enterrer leurs morts et à reconstruire la porte avant que les vrais monstres, ceux véritablement bestiaux, immondes, avec lesquels aucun pacte n'est concevable, ne la franchissent à leur tour.

Deux jungles sont ainsi mises en parallèle. Par les vertus de truquages virtuoses qui trouvent ici leur emploi le plus somptueux et le plus abouti, la jungle de Skull-Island, faite de maquettes, de transparences, d'échafaudages articulés et du travail subtil de l' « image par image », transfère son pouvoir de suggestion onirique à l'autre, plus moderne, composée en grande partie de vues bien réelles de la métropole américaine. Cette expansion du fantastique par contamination d'un univers sur l'autre constitue, évidemment, la ligne de force primordiale du film. Mais il en est une autre, relative aux lois régissant chacun de ces univers, qui mérite de retenir l'attention. Les théoriciens de la valeur y trouveraient certainement bonne matière à analyse.

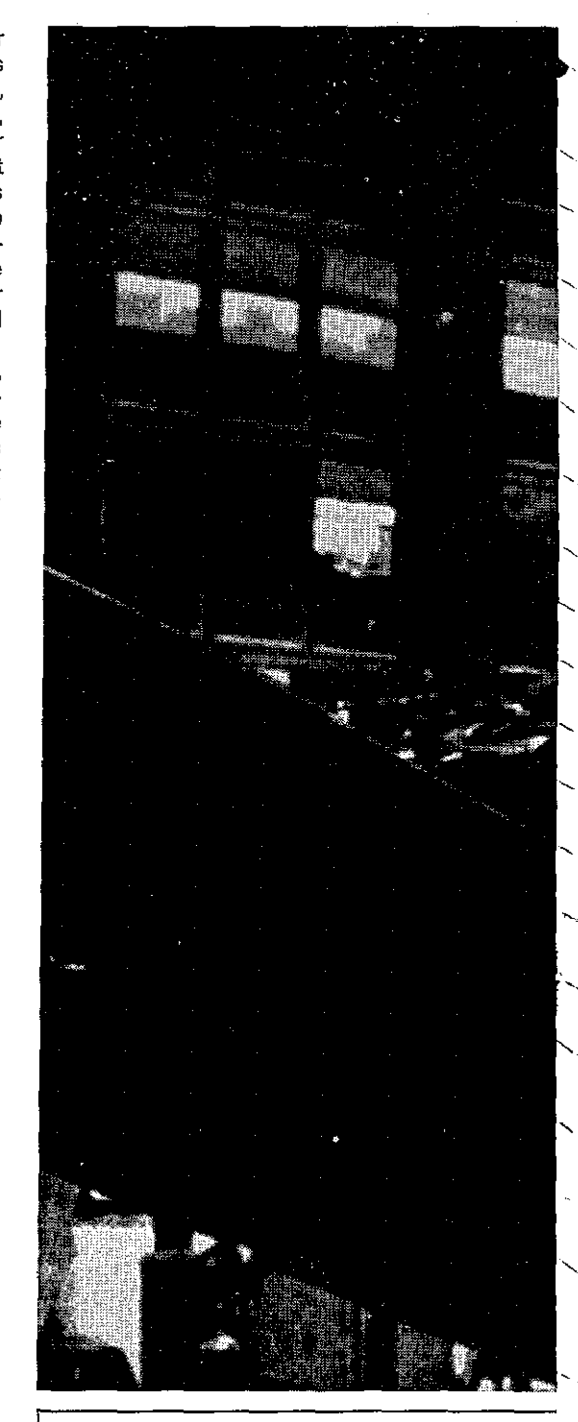
L'héroïne, Ann Darrow, fait l'épreuve des unes et des autres à son corps défendant : pure valeur d'échange chez les capitalistes (à peu près nulle au début, relativement grande dès que Denham l'engage), elle se voit promue chez les indigènes de l'île dans la catégorie des valeurs d'usage. Puis elle devient objet de culte amoureux dans la main de King-Kong : nouvelle promotion. Récupérée par Denham, elle redescend de deux crans dans l'échelle des valeurs, mais sa cote à l'échange monte vertigineusement. En la reprenant et en l'élevant hors d'atteinte de ses semblables mercantiles, King-Kong la sauve d'une « fétichisation » dégradante : la colère du Dieu s'explique tant par le larcin dont il a été victime que par la démonstration de l'irrespect que les spectateurs du music-hall portent au couple héros du drame. Le destin mouvementé d'Ann est donc étroitement lié aux conditions de vie qui prévalent dans son groupe social : il est exemplaire dans la gloire comme dans la panique ; c'est ce que les modulations perçantes de son cri expriment de bout en bout. « Votre seule chance est de crier », lui dit Denham sur le bateau. Dès le début, ce cri la prédestine au viol, et les mésaventures d'Ann dans « King Kong » préfigurent celles d'une autre héroïne américaine, elle aussi prédestinée, la Mélanie des « Oiseaux ». La liaison entre destin individuel et destin collectif par amplification progressive et généralisation finale se trouve continûment établie dans les deux films : Mélanie appelle le déchaînement des volatiles comme Ann celui du gorille ; après elle, le groupe restreint, puis la société dans son ensemble et le pays tout entier sont la proie de la dévastation. La fameuse « trop longue » première partie des « Oiseaux » fait pendant à l'exacte première moitié de « King Kong », où il ne se passe rien de surnaturel, où tout n'est que cheminement souterrain de l'appréhension chez l'individu « favorisé », se communiquant rapidement par la suite à des unités sociales de plus en plus vastes. Ce qui dans « Les Oiseaux » faisait l'objet de quête et d'analyse (la remontée dans le passé de l'héroïne) est dans « King Kong » élidé et condensé dans le cri, dans cette faculté tout à fait exceptionnelle que possède Ann de hurler à la perfection sa terreur, qui la fait distinguer par Denham comme Mélanie Daniels le sera par Mitch sur la foi de ses petites machinations « innocentes ». Cela posé, New York est sauvé de la destruction, Denham prononce son oraison funèbre devant le corps de la bête vaincue et garde le mot de la fin, tandis que l'écran d'Hitchcock restait occupé par des milliers de créatures ailées, menaçantes, observant une trêve entre deux attaques. Mais l'Amérique prospère de 1963 peut se permettre une fin lourde d'incertitude et de périls ; celle de 1931, année où fut conçu « King Kong », ne pouvait échapper au « happy ending » (il faudra attendre cette même année des « Oiseaux » pour voir New York anéantie de la main même du Président des Etats - Unis, « point limite » de l'imagination des scénaristes en période de vaches grasses).

Mais revenons au cauchemar d'Ann. Se déroulent la nuit (et les sunlights new yorkais relaient les torches de Skull-Island) tous les épisodes au cours desquels la blonde Fay Wray (la délicieuse Mitzi de « Symphonie nuptiale », l'Eve Trowbridge des « Chasses du Comte Zaroff »), un œil lascif, l'autre étonné, change de maître : l'enlèvement par Denham, le rapt par les indigènes, la première prise de possession par King-Kong sur l'autel des sacrifices, la seconde dans la chambre du palace, préludant à l'irrésistible ascension du gratte-ciel. Une exception : sa reprise en mains par Driscoll durant le combat entre King-Kong et le ptérodactyle (ou ptéranodon ?), au terme d'une série ininterrompue de luttes qui constitue la phase aiguë de l'expérience. A ce moment-là, interviennent deux glissements verticaux qui sont peut-être ce que le cinéma a fixé de plus juste comme phénomène de résolution passagère — d'évanouissement — du cauchemar : la descente le long de la liane providentielle, puis la chute vertigineuse dans des eaux incroyablement lointaines. Dissolutions et re-cristallisations de l'épouvante s'enchaînent d'une manière admirable, se résolvant en une fuite onduleuse, tous cheveux défaits, le corps pour la première fois détendu après ces terribles séances de convulsions et d'écartèlements. La plongée du haut du rocher est d'ailleurs à rapprocher de certaines perspectives de fuite dans l' « Alice au pays des merveilles » de McLeod, tourné d'ailleurs la même année. Une autre séquence communique une des plus hallucinantes sensations d'improbable qu'il ait été donné de voir à l'écran : celle où Ann, après sa chute de l'arbre au sommet duquel King-Kong l'avait mise à l'abri, assiste, impuissante et terrifiée, au duel à mort que se livrent son protecteur et le tyrannosaure : ici, la légère différence de grisaille entre les premiers plans où se trouve Ann et la profondeur moyenne de la scène où évoluent les monstres, contredit suffisamment l'impression de proximité pour jeter le doute sur l'écart réel qui sépare les deux localisations ; les bêtes sont là toutes proches, puisqu'elles butent à plusieurs reprises contre le tronc d'arbre renversé, et pourtant leur affrontement (en plan général) se déroule lointain, problématique, « impensable » : la terreur d'Ann naît autant du voisinage immédiat du spectacle (et du péril

immense que ce voisinage implique) que de la suspicion qu'on la sent nourrir quant à la *réalité même de son déroulement* ; et d'ailleurs, s'il existait une logique « diurne » de l'affaire, elle devrait être tôt écrasée sous les coups de boutoir effroyables que se donnent les combattants. Mais, à cet instant, le dédoublement du spectacle est flagrant : Ann, dans une large mesure, *assiste à son propre cauchemar.* Un décalage de même nature, quoique moins sensible, prévaut presque continûment durant les scènes de lutte, par exemple lors de la « trop rapide » progression du brontosaure *qui, surgissant* du marais, pourchasse les marins à travers la jungle. Là, plusieurs effets *d'origine différente* entrent en jeu et se combinent : les ruptures plus ou moins visibles dans l'étagement des plans en profondeur, le passage des plans généraux aux plans — si l'on peut dire — *« américains » de King-Kong, voire à* cet extraordinaire travelling avant, de face, sur son masque courroucé ; en*fin* et surtout, les saccades dues au tournage « image par image ». On voit ainsi comment les défauts mêmes, certaines imperfections, ou de légères failles dans la continuité de la perspective *ou du mouvement,* loin de détruire ou d'affaiblir la crédibilité du spectacle, abondent dans le sens d'un onirisme absolu, tant il est vrai que le monde du rêve est celui du truquage spatial, *du décalage optique, de la rupture* entre les plans et de la discontinuité généralisée. L'espace « douteux » créé *par les montages* en profondeur de O'Brien et les nécessités du filmage dans le temps scindé, fragmenté, composent un univers visuel qui rend compte à la perfection du « collage » *fondamental de toute vision cauchemaresque* — pointillés de l'espace et pointillés du temps, trous, franges, débordements et incompatibilités scéniques, zones de durée vacante, vide, où s'engouffre *vertigineusement le soupçon* d'irréalité. De même, les quelques «erreurs » d'échelle que l'on peut noter *ici et là entre* les proportions de King-Kong et celles de son environnement, ajoutent à la compartimentation *radicale* du rêve, où les rapports de grandeur entre objets et personnages sont en *constante évolution (il est dommage* que l'épisode, tourné, où les compagnons de Denham projetés dans le précipice étaient dévorés par des araignées géantes, n'ait pas été conservé au montage *définitif — par la volonté* des réalisateurs eux-mêmes, paraît-il).

Du point de vue purement plastique, les créations de O'Brien, tant sur papier *qu'animées sur* pellicule, sont d'une beauté étrange, somptueuse, foisonnante : cette jungle composée de végétaux géographiquement peu vraisemblables et d'animaux plus légendaires que scientifiquement *préhistoriques, provient* en droite ligne des gravures que plusieurs siècles de récits d'aventures ont *inspirées.* On retrouve dans la scène du lac souterrain le même clair-obscur qu'en mainte composition illustrant Jules *Verne ou* Paul d'Ivoi (un lac semblable, par exemple, où le héros pourchassé, réfugié dans une grotte, devait lutter seul contre un poulpe gigantesque, et cela sans faire le moindre bruit, ses *ennemis croisant dans les parages).* En certaines compositions d'étagements rocheux, la parenté avec Gustave Doré s'impose à l'évidence. On sait, par ailleurs, que le tableau de Skull-Island reproduit *la célèbre « Ile des Morts »* d'Arnold Boecklin ; Fritz Lang, lui aussi, avait quelques années auparavant uti*lisé les éléments* de trois tableaux de Boecklin pour deux séquences des « Niebelungen ». *Quant à l'animation du* Roi de la Jungle, le secret continue de planer sur les diverses techniques *tour à tour ou simultanément mises en* œuvre. Mais on ne peut guère ôter de la tête du spectateur convaincu par une stature et un mouvement superbes, l'idée — fausse — que le « rôle » de King-Kong *était interprété par un* être humain, tant l'existence du personnage s'impose par un élan vital — on dirait *presque une « humanité » — indiscu*table. Pour ce qui concerne enfin la cruauté, l'horreur dans toute la gamme des sensations obscures, fondamentales (étouffement, oppression, vertige, broiement, *enfouissement, absorption, suc*cion, étranglement, écartèlement), le film propose nombre de figurations *atroces, inégalées,* témoin l'image de l'énorme patte aux ongles recourbés comprimant minutieusement le corps du malheureux Noir dans la fange spongieuse.

« King Kong », chef-d'œuvre du film *fantastique et assurément* l'un des plus beaux et des plus troublants qui se puissent voir, renvoie à un âge du cinéma où toutes les audaces vraies étaient permises, et bien souvent inscrites sur *l'écran. Que son impressionnante réussite* soit due à la compétence et à la cohésion d'une équipe exceptionnelle, cela ne fait aucun doute. Toutefois, là n'est sans doute pas le fond du problème, mais dans la source de l'inspiration où cette équipe a choisi de puiser. O'Brien et ses collaborateurs re*nouent, à travers littérature, peinture* et gravure, avec une riche tradition de légendes et de mythes illustrés, et c'est certainement dans cette voie qu'il convient de chercher en la matière, de préférence à une *projection essoufflée* dans quelque science-fiction pseudo-atomique dont le morne et laid « Goldfinger » *marque aujourd'hui* un des points les plus bas. Un seul regret peut-être : que les auteurs du scénario n'aient pas suivi jusqu'au bout fidèlement le conte que Denham s'était promis de tourner. *Un autre happy ending* possible aurait levé l'incertitude majeure planant sur l'apparence seconde de la *créature bestiale,* mystère irrévélé : quel visage aurait pris King-Kong si, aux toutes dernières images, Ann l'avait aimé ? — Claude OLLIER.





KING KONG (KING-KONG),
film américain de Ernest Beaumont Schœdsack et Merian C. Cooper.
Scénario : James Creelman et Ruth Rose,
d'après une histoire de M. C. Cooper et Edgar Wallace.
Images : Edward Lindon, Verne Walker et J.O. Taylor.
Musique : Max Steiner. Maquettes et effets spéciaux : Willis O'Brien.
Montage : Ted Cheesman. Interprétation : Fay Wray (Ann Darrow), Robert Armstrong (Carl Denham), Frank Reicher (Englehorn), Bruce Cabot (Driscoll), Sam Hardy (Weston), Noble Johnson (le chef indigène), Steve Clemento (le sorcier), James Flavin (le lieutenant), Victor Wong (Lumpy). Production : David O. Selznick-Cooper-Schœdsack R.K.O., 1933. Distribution : Sodireg.



FRITZ LANG : DAS TESTAMENT VON DR. MABUSE



A propos de l'impression de réalité au cinéma

par Christian Metz

A l'époque où le cinéma était quelque chose de neuf et d'étonnant, où son existence était à soi seule un problème, la littérature cinématographique prenait volontiers un tour théorique et fondamental. C'était le temps des Delluc, des Epstein, des Balazs, des Eisenstein... Tout critique de cinéma était un peu théoricien, un peu « filmologue » aussi. Aujourd'hui, certains sourient de ce genre d'écrits (1), ou estiment plus ou moins clairement que la critique des films particuliers épuise tout ce que l'on peut dire du cinéma. Et certes la critique des films — ou mieux encore leur analyse — représente une entreprise capitale : ce sont les cinéastes qui font le cinéma, c'est à travers la réflexion sur les films que nous aimons (ou sur ceux que nous n'aimons pas...) que se laissent approcher bien des vérités sur l'art du film en général. Mais il est d'autres approches. Le cinéma est chose vaste, il n'a pas qu'un accès. Pris dans son ensemble, le cinéma est d'abord un *fait,* et comme tel il pose des problèmes à la psychologie de la perception et de l'intellection, à l'esthétique théorique, à la sociologie des publics, à la sémiologie générale. Tout film, bon ou mauvais, est pour commencer un *morceau de cinéma,* au sens où l'on parle d'un morceau de musique. En tant que fait anthropologique, le cinéma présente un certain nombre de contours, de figures et de structures stables, qui méritent d'être directement étudiés. Le fait filmique dans sa réalité la plus générale est trop souvent considéré comme allant de soi ; et pourtant il reste tellement de choses à en dire... ; c'est l'*étonnement* devant le cinéma qui nous a valu quelques-uns des ouvrages les plus riches qui aient été consacrés au septième art.

Parmi tous ces problèmes de théorie du film, un des plus importants est celui de l'*impression de réalité* (2) qu'éprouve le spectateur devant le film. Plus que le roman, plus que la pièce de théâtre, plus que le tableau du peintre figuratif, le film nous donne le sentiment d'assister directement à un spectacle quasi-réel, comme l'a noté Albert Laffay (3). Il déclenche chez le

spectateur un processus à la fois perceptif et affectif de « *participation* » (on ne s'ennuie presque jamais au cinéma), il rencontre d'emblée une sorte de créance — point totale, évidemment, mais plus forte qu'ailleurs, parfois très vive dans l'absolu —, il trouve le moyen de s'adresser à nous sur le ton de l'évidence, sur le mode convaincant du « C'est *ainsi* », il accède sans difficulté à un type d'énoncé que le linguiste dirait pleinement assertif, et qui de surcroît se fait le plus souvent prendre au sérieux. *Il y a un mode filmique de la présence*, et qui est largement *crédible*. Cet « air de réalité », cet empire si direct sur la perception, ont le don de faire courir les foules, qui se dérangent moins nombreuses pour aller voir la dernière pièce de théâtre, pour aller acheter le dernier roman. On sait qu'André Bazin attachait une grande importance à cette « popularité » de l'art des images mouvantes (4). S'il n'est pas rare qu'un excellent *film connaisse l'insuccès commercial*, le cinéma en général — même dans ses manifestations nouvelles ou « hardies » — conserve néanmoins un *public*. Peut-on en dire autant de tous les autres arts de notre époque ? Peut-on appeler « public », dans le plein sens du terme, l'ensemble des initiés qui s'intéressent à la peinture abstraite, à la musique sérielle, au jazz moderne, au Nouveau Roman — petits groupes éclairés qui restent, hélas, *sans commune mesure avec la société cultivée* elle-même (pour ne rien dire de l'autre), et qui de plus sont constitués pour l'essentiel par des complices de l'artiste créateur, connus ou inconnus de lui, à la limite par ses pairs, par ses collègues virtuels ou actuels — alors qu'une *audience* ne se transforme en un *public* que pour autant qu'apparaît, entre les créateurs et leurs destinataires, un minimum de démesure numérique et de diversité socio-culturelle ?

Si le cinéma échappe, du moins pour part notable, au grand divorce contemporain de l'art vivant et du public, si le cinéaste peut encore se permettre de parler pour d'autres que ses amis (ou que ceux qui pourraient l'être), c'est qu'il y a dans l'*emprise* filmique le secret d'une présence et d'une proximité qui rallient le grand nombre et remplissent tant bien que mal les salles. Nous retrouvons ici l'impression de réalité, phénomène de grande conséquence esthétique mais dont les assises sont d'abord psychologiques. Ce sentiment si direct de crédibilité joue *aussi bien pour les films insolites ou merveilleux* que pour les films « réalistes ». Une œuvre fantastique n'est fantastique que si elle convainc (sinon, elle est simplement ridicule), et l'efficacité de l'irréalisme au cinéma tient à ce que l'irréel y apparaît comme réalisé, et s'offre au regard sous les apparences du surgissement événementiel, non de la plausible illustration de quelque processus extraordinaire qui serait purement *conçu*. Les *sujets* de film peuvent se diviser en « réalistes » et « irréalistes », si l'on y tient, mais le pouvoir réalisant du *véhicule* filmique est en facteur commun à ces deux « genres », assurant au premier sa force familière si flatteuse pour l'affectivité, au second sa puissance de dépaysement si nourrissante pour l'imagination. Les fantastiques créatures de *King Kong* ont été *dessinées*, mais ces dessins ont ensuite été *filmés*, et le problème, pour nous, commence là.

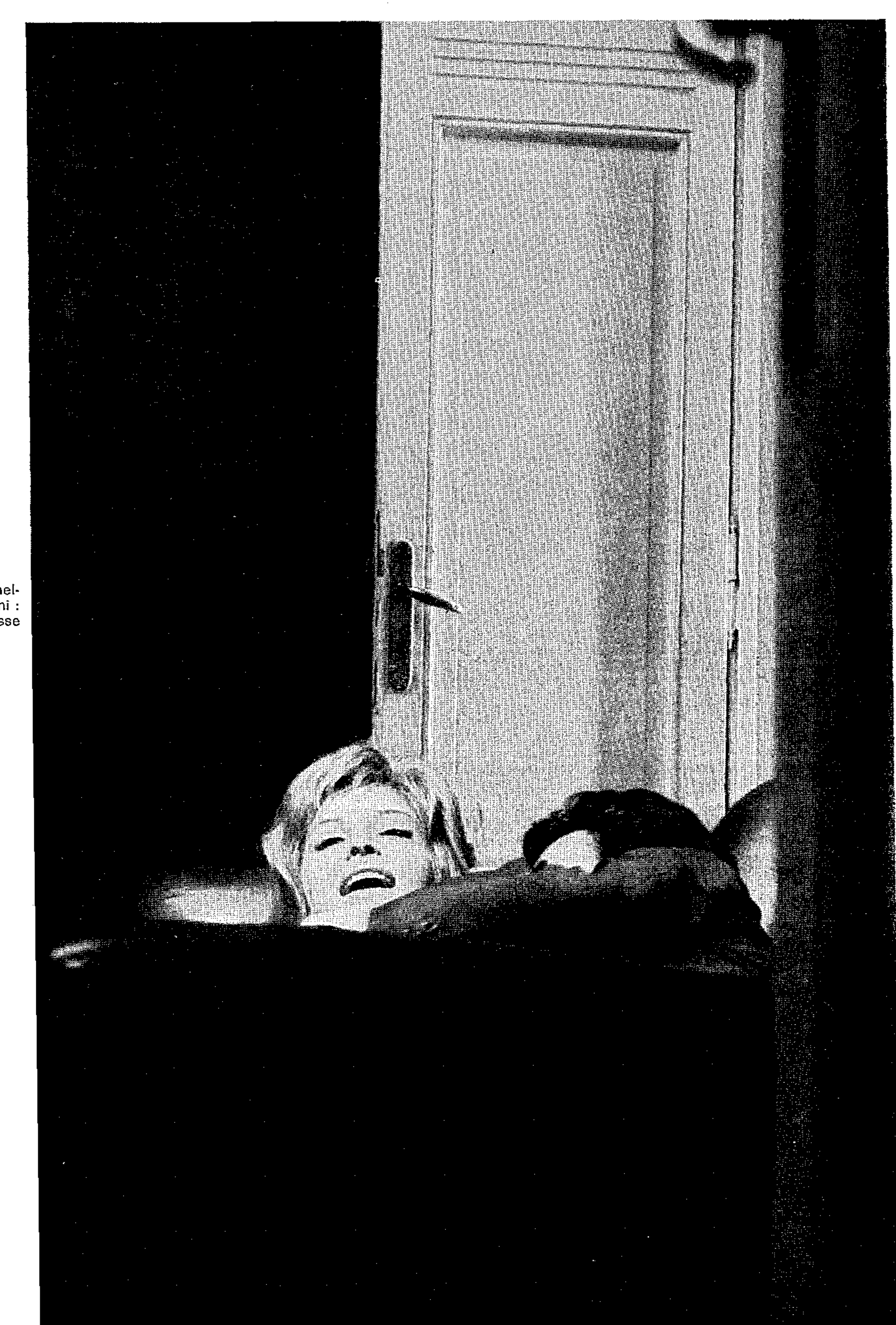
Dans sa « Rhétorique de l'image » (5), Roland Barthes consacre quelques remarques (6) à la question, mais à propos de la *photographie :* quelle est la nature de l'impression de réalité qu'elle produit ? *Quelles sont, surtout, ses limites ?* On sait que le sujet a été abordé assez souvent en ce qui concerne le film (c'est un des grands thèmes classiques de la filmologie et de la théorie du cinéma), mais qu'on en a parlé plus rarement par rapport à la photographie fixe. Regarder une photographie, dit Roland Barthes, n'est pas viser un être-là — définition trop générale, qui peut s'appliquer à toute *copie* — mais un avoir-été-là : « Il s'agit *donc d'une catégorie nouvelle de l'espace*-temps : locale immédiate et temporelle antérieure ; dans la photographie, il se produit une conjonction illogique de l'*ici* et de l'*autrefois* ». C'est ce qui explique l' « irréalité réelle » de la photographie. La part de réalité est à chercher du côté de l'antériorité temporelle : ce que nous montre la photographie a vraiment été ainsi, un jour, devant l'objectif ; la photographie — moyen *mécanique* de duplication — n'a eu qu'à l'enregistrer pour nous apporter ce « miracle précieux : une réalité dont nous sommes à l'abri ». Quant à la part d'irréalité, elle tient à la « pondération temporelle » (les choses ont été ainsi, mais elles ne le sont plus), ainsi qu'à la conscience de l'« ici » ; car « il faut en rabattre sur le caractère magique de l'image photographique », elle n'est jamais vécue comme illusion véritable, nous savons toujours bien que ce qu'elle nous montre n'est pas vraiment *ici*. C'est pour cette raison, continue Roland Barthes, que la photographie a un faible pouvoir projectif (les tests projectifs *utilisent de préférence* des dessins) et qu'elle suscite, plutôt qu'une conscience magique ou fictionnelle, une visée purement spectatorielle, une attitude de contemplation dans l'extériorité. « Le *cela-a-été* bat en brèche le « *c'est-moi* » (les mots soulignés le sont par Roland Barthes). Aussi la photographie est-elle très différente du cinéma, art fictionnel et narratif, dont on connaît le considérable pouvoir projectif ; le spectateur *de cinéma ne vise plus un avoir*-été-là mais un être-là vivant.

Nous appuyant au départ sur cette analyse, qui a été ici trop brièvement résumée, nous voudrions la prolonger de quelques remarques qui nous ramèneront plus particulièrement au cas du cinéma. L'impression de réalité — impression plus ou moins forte, car elle admet bien des degrés — qui appartient en propre à chacune des techniques de représentation existant à ce jour (photo, cinéma, théâtre, peinture et sculpture figuratives, dessin réaliste, etc.) est toujours un phénomène à deux versants : on peut en chercher l'explication du côté de l'objet perçu ou du côté de la perception ; d'une part la duplication est plus ou moins « ressemblante », plus ou moins proche de son modèle, elle porte en elle un plus ou moins grand nombre d'*indices de réalité ;* d'autre part, cette construction active qu'est toujours la perception s'en empare de façon plus ou moins *réalisante*. Il y a interaction constante entre les deux facteurs : une reproduction assez convaincante amorce chez le spectateur des phénomènes de participation — *participation à la fois affective et perceptive* — qui achèvent de donner de la réalité à la copie. Dans cette perspective, on peut se demander pourquoi l'impression de réalité est tellement plus forte devant un film que devant une photographie, comme l'ont remarqué tant d'auteurs et comme chacun peut en faire l'expérience courante.

Une réponse s'impose d'emblée : c'est le *mouvement* (une des plus grandes différences, *sans doute* la plus grande, entre le cinéma et la photo), c'est le mouvement qui donne une forte impression de réalité. La chose, bien entendu, a été dite fort souvent, mais peut-être pas jusqu'au bout. « La conjonction de la *réalité* (7) du mouvement et de l'*apparence* (7) des formes entraîne le sentiment de la vie concrète et la perception de la réalité objective. Les formes fournissent leur armature objective au mouvement, et le mouvement donne corps aux formes », constate Edgard Morin dans « Le cinéma ou l'homme imaginaire » (8). Par rapport à la photographie, le cinéma apporte ainsi un indice de réalité supplémentaire (puisque les spectacles de la vie réelle sont mobiles), mais il apporte aussi bien plus que cela, comme le remarque encore Edgard Morin (9), qui reprend la célèbre analyse d'A. Michotte van den Berck (10) : Le mouvement donne aux objets une « corporalité » et une autonomie qui étaient refusées à leurs effigies immobiles, il les arrache à la surface plane où ils étaient confinés, il leur permet de *mieux se détacher comme « figures » sur* un « fond » ; libéré de son support, l'objet se « substantialise » ; le mouvement apporte le relief (11) et le relief apporte la vie (12). On aura reconnu là l'« effet stéréocinétique », dont l'importance pour le cinéma a été soulignée par Cesare L. Musatti dans son article intitulé « Les phénomènes stéréocinétiques et les effets stéréoscopiques du cinéma normal » (13).

Le *mouvement apporte donc deux choses* avec lui : un indice de réalité supplémentaire et la corporalité des objets. Mais ce n'est pas assez dire, et on peut penser que l'importance du mouvement au cinéma tient pour l'essentiel à un troisième facteur qui n'a pas été assez analysé comme tel, bien qu'Edgar Morin le suggère au passage (lorsqu'il oppose, à l'intérieur même de ce que nous offre le film, l'apparence des formes à la *réalité* du mouvement), et bien qu'A. Michotte lui consacre plus nettement une place à part (14). Voyons ce qu'en dit ce dernier : le mouvement contribue à l'im-

Michel-
angelo Antonioni :
L'eclisse







Roberto Rossellini : Viva l'Italia !

pression de réalité de façon indirecte (en donnant du corps aux objets), mais il y contribue aussi de façon directe, pour autant qu'il apparaît lui-même comme un mouvement réel. C'est en effet une loi générale de la psychologie que le mouvement, à partir du moment où il est perçu, est le plus souvent perçu comme réel, contrairement à bien d'autres structures visuelles, telles que le *volume*, par exemple, qui pour sa part peut fort bien être perçu comme irréel lors même qu'il est perçu (ainsi qu'il arrive avec les dessins perspectifs). A. Michotte a étudié les interprétations causalistes — impression que quelque chose a été « poussé, tiré, lancé, etc. » — qu'ébauchent des sujets à qui on a donné simplement à *voir du mouvement*, grâce à un petit dispositif combiné de telle façon que le mouvement seul apparaisse, et non son mécanisme productif : ce causalisme spontané, estime A. Michotte, tient à ce que les sujets ne doutent pas un seul instant que le mouvement soit réel, du moment qu'ils l'ont vu.

Allons plus loin : la photographie fixe étant en quelque sorte la *trace* d'un spectacle passé, comme le disait André Bazin (15), on s'attendrait à ce que la photographie animée (c'est-à-dire le cinéma) soit ressentie de façon parallèle comme la trace d'un mouvement passé. En fait, il n'en est rien, car le spectateur perçoit toujours le mouvement comme *actuel* (même s'il « reproduit » un mouvement passé), de sorte que la « pondération temporelle » dont parle Roland Barthes — cette impression d'un « autrefois » qui irréalise la visée d'une photographie — cesse de jouer devant le spectacle d'un mouvement. Les objets et les personnages que nous donne à voir le film n'y apparaissent qu'en effigie, mais le mouvement dont ils sont animés n'est pas une effigie de mouvement, il apparaît réellement (16).

Le mouvement est « immatériel », il s'offre à la vue, jamais au toucher, c'est pourquoi il ne saurait admettre deux degrés de réalité phénoménale, le « vrai » et la copie. C'est bien souvent par référence implicite au sens tactile, suprême arbitre de la « réalité » — le « réel » est irrésistiblement confondu avec le tangible — que nous ressentons comme des *reproductions* les représentations des objets (17) : voici un grand arbre qui est là, fidèlement livré à la vue sur l'écran du cinéma, mais si nous avancions la main, elle se refermerait sur du vide troué d'ombres et de lumières, non sur une écorce inégale et rugueuse avec quoi elle devrait compter. C'est en mainte occasion le critère tactile, le critère de la « matérialité », confusément présent à notre esprit, qui divise le monde en objets et en copies (17), ne permettant jamais (sinon dans certains cas considérés précisément comme pathologiques) que ce grand partage soit sérieusement transgressé. Roland Barthes a bien raison de rappeler que les « participations » photographiques les plus fortes n'entraînent jamais l'illusion vraie. Mais la rigueur de cette partition vient échouer au seuil du mouvement : le mouvement n'étant jamais matériel mais *de toute façon* visuel, en reproduire la vision, c'est en reproduire la réalité ; au vrai, on ne peut même pas « reproduire » un mouvement, on ne peut que le re-produire, par une deuxième production qui est du même ordre de réalité que la première, pour celui qui en est le spectateur. Il ne suffit donc pas de constater que le film est plus « vivant », plus « animé » que la photographie, ni même que les objets y sont plus « corporalisés » ; il y a davantage : au cinéma, l'impression de réalité, c'est aussi la réalité de l'impression, la présence réelle du mouvement.

Dans « Le cinéma et le temps » (18), Jean Leirens développe une théorie selon laquelle l'identification, au cinéma — étroitement liée à l'impression de réalité — serait un phénomène en quelque sorte négatif. Il s'appuie sur la célèbre distinction de Rosenkrantz (19) entre le personnage de théâtre, objet d' « opposition » pour le spectateur, et le personnage de cinéma, objet d'identification.

Au théâtre, écrit de son côté Giraudoux (20), « on présente bien au spectateur des imaginations, mais chacune masquée d'un corps entier et rigoureusement sexué ». Le spectateur, selon Rosenkrantz, est sommé de prendre position par rapport à ces acteurs bien réels, plutôt que de s'identifier aux personnages qu'ils incarnent. Leur poids de chair vient s'« opposer » à la tentation, toujours éprouvée pendant le spectacle, de les percevoir comme les protagonistes d'un univers fictionnel, et le théâtre ne peut être qu'un jeu librement accepté qui se déroule entre complices. C'est parce que le théâtre est trop réel que les fictions théâtrales ne donnent qu'une faible impression de réalité ; et inversement, d'après Jean Leirens (21), l'impression de réalité que nous donne le film ne tient pas du tout à une forte présence de l'acteur, mais bien au contraire au faible degré d'existence de ces créatures fantômatiques qui s'agitent sur l'écran, et qui sont incapables de résister à notre constante tentation de les investir d'une « réalité » qui est celle de la fiction (notion de « diégèse »), d'une réalité qui ne vient que de nous, des projections et des identifications qui se mêlent à notre perception du film. Si le spectacle de cinéma donne une forte impression de réalité, c'est parce qu'il correspond à « un vide dans lequel le rêve s'engouffre aisément » (22). Henri Wallon développe une idée qui rejoint en partie celle de Jean Leirens, dans « L'acte perceptif et le cinéma » (23). Le spectacle théâtral, dit-il, ne parvient pas à être une reproduction convaincante de la vie parce qu'il fait lui-même partie de la vie, et trop visiblement, il y a les entractes, le rituel social, l'espace réel de la scène, la présence réelle de l'acteur ; tout cela pèse d'un trop grand poids pour que la fiction développée par la pièce soit ressentie comme réelle ; le décor, par exemple, n'a pas pour effet de créer un univers diégétique, il n'est qu'une convention à l'intérieur du monde



S.M. Eisenstein : Ivan le *terrible*

réel. (On pourrait ajouter, dans la même perspective, que ce qu'on appelle « fiction », au cinéma, c'est la diégèse, alors qu'au théâtre la « fiction » n'est telle qu'au sens de « convention » et au même titre qu'il y a des fictions dans la vie de tous les jours, comme les conventions de la politesse ou des discours officiels). Le spectacle cinématographique, au contraire, est complètement irréel, il se déroule dans un autre monde ; c'est ce qu'A. Michotte appelle la « ségrégation des espaces » (24) : l'espace de la diégèse et celui de la salle (qui englobe le spectateur) sont incommensurables, aucun des deux n'inclut ni n'influence l'autre, tout se passe comme si une cloison invisible mais étanche les maintenait totalement isolés. La somme des impressions spectatorielles, selon Henri Wallon (25), se divise pendant la projection d'un film en deux « séries » complètement séparées, la « série visuelle » (c'est-à-dire le film, la diégèse) et la « série proprioceptive », c'est-à-dire le sentiment du corps propre — et donc du monde réel — qui continue à jouer faiblement (ainsi lorsqu'on s'agite dans son fauteuil pour trouver une meilleure position). C'est parce que le monde n'interfère pas constamment avec la fiction pour venir démentir ses prétentions à se constituer comme monde — comme il arrive au théâtre — que la diégèse des films peut provoquer cette étrange et fameuse impression de réalité, que nous essayons de comprendre.

Aux explications négatives qui viennent d'être résumées, on peut reprocher d'être précisément trop négatives. Elles rendent compte des circonstances dans lesquelles l'impression de réalité devient possible, non de celles dans lesquelles elle se produit effectivement ; elles cernent des conditions nécessaires, non des conditions suffisantes. Il est bien certain que lorsque l'acteur de théâtre éternue, ou hésite sur son texte, cette brutale irruption de la réalité du réel jette à bas la réalité de la fiction ; bien certain aussi que ces interférences ne prennent pas seulement la forme caricaturale et exceptionnelle de l'éternuement, mais mille formes plus insidieuses que ne supprime pas la qualité des spectacles les plus parfaitement réglés, puisque c'est aussi dans la salle, dans « la liberté affectée de l'homme et la toilette de la femme » (26) qu'il faut les chercher. En isolant hermétiquement la fiction de la réalité, le cinéma déboute d'un seul coup ce jeu de résistances et aplanit tous les obstacles à la participation. Mais encore faut-il que cette dernière se produise. Un homme libre d'entraves peut aussi bien rester sur place... Dans le cas de la photographie ou de la peinture figurative, la ségrégation du réel et de la fiction est aussi rigoureuse qu'au cinéma (deux espaces incommensurables, pas d'interprètes de chair), sans entraîner pour autant une forte impression de réalité. Jean Mitry (27) fait observer à juste titre que toutes les explications de l'« état filmique » par l'hypnose, le mimétisme ou d'autres processus purement passifs ne rendent pas compte de la participation du spectateur au film, mais seulement des circonstances grâce auxquelles elle n'est pas impossible : le spectateur est « déconnecté » du monde réel, soit ; mais il lui reste à embrayer sur autre chose, à accomplir un « *transfert » de réalité* (28) impliquant toute une *activité* affective, perceptive, intellective, qui elle-même ne peut être amorcée que par un spectacle ressemblant un tant soit peu à ceux du monde réel. On retombe donc, si l'on veut expliquer un phénomène *fort* comme l'impression de réalité au cinéma, sur la nécessité de prendre en compte des facteurs positifs, et notamment les éléments de réalité contenus dans le film lui-même, au premier rang desquels la réalité du mouvement.

De son côté, Rudolf Arnheim (29) reconnaît que la photographie, à qui il manque le temps et le volume, produit une impression de réalité beaucoup plus faible que le cinéma, lequel dispose pour sa part de la dimension temporelle ainsi que d'un équivalent acceptable du volume (obtenu notamment par le jeu des mouvements). Mais il ajoute que le spectacle théâtral est plus convaincant encore que la fiction cinématographique. On connaît la théorie de cet auteur sur l'« illusion partielle » (30) : chacun des arts de représentation repose sur une illusion partielle de réalité, qui définit la règle du jeu — au théâtre, on rit si un praticable s'effondre mais on ne rit pas de voir un « salon » qui n'a que trois côtés —, et cette illusion statutaire est plus ou moins forte selon les arts ; le cinéma tient le milieu à cet égard entre la photographie et le théâtre. La nature et le degré de l'illusion partielle dépendent en effet dans chaque cas des conditions matérielles et techniques de la représentation, or le cinéma ne nous présente que des images alors que le jeu théâtral s'inscrit dans un temps et un espace réels (31). Cette analyse ne paraît guère acceptable ; elle est démentie par l'expérience la plus courante (on « croit » à la fiction du film beaucoup plus qu'à celle de la pièce) ; de plus, si on suit l'auteur, ce qui au théâtre est plus « fort » n'est pas l'« illusion » de réalité, *mais la réalité elle-même* (tout particulièrement l'espace réel de la scène et la présence réelle des acteurs), à quoi Rudolf Arnheim oppose ces simples images qui font toute la pâture du spectateur de cinéma : mais alors, ce n'est plus que le spectateur de théâtre ait l'illusion du réel, c'est qu'il en a la perception, c'est qu'il assiste à des événements réels.

Toutes les discussions de ce genre montrent qu'il conviendrait de distinguer beaucoup plus nettement — y compris dans la terminologie, où le mot « réel » joue sans arrêt des tours — entre deux problèmes différents : d'une part, l'impression de réalité *provoquée par la diégèse*, par l'univers fictionnel, par le « *représenté* » propre à chaque art, et, d'autre part, la réalité du *matériau* employé dans chaque art aux fins de *représentation ;* d'un côté, c'est l'impression de réalité, de l'autre la perception de la réalité, c'est-à-dire tout le problème des indices de réalité inclus dans le matériau dont dispose chacun des arts de représentation. C'est justement parce que l'art théâtral joue sur un matériau trop réel que la croyance en la réalité de la diégèse se trouve compromise. Et c'est l'irréalité totale du matériau filmique — nous retrouvons ici l'idée de Jean Leirens et d'Henri Wallon — qui permet à la diégèse de prendre quelque réalité.

Mais il ne s'ensuit nullement, par une loi en quelque sorte mécanique, que l'impression de réalité diégétique soit d'autant plus forte que le matériau utilisé est plus éloigné de la réalité. Car, à ce compte-là, la photographie — matériau plus irréel encore que le film, puisqu'elle a le mouvement en moins — devrait entraîner un mode de croyance plus fort que le cinéma. Et le dessin figuratif encore plus, qui est moins proche du réel que la photo elle-même, puisqu'il ne respecte pas la littéralité des contours graphiques avec la même sûreté que la prise de vues. On voit à quelles contre-vérités amènerait cette conception d'une échelle continue des proportionnalités inverses. Au vrai, il y a plutôt un point optimum, représenté par le cinéma, en-deçà, et au-delà duquel l'impression de réalité produite par la fiction a tendance à décroître. Au delà, nous avons le théâtre, où un matériau trop réel met en fuite la fiction ; en-deçà, la photographie et la peinture réaliste, où un matériau trop pauvre en rappels de réalité finit par ne plus avoir assez de force pour soutenir et constituer un univers diégétique. S'il est vrai qu'on ne croit pas en la réalité de l'intrigue théâtrale parce que le théâtre est *trop* réel, il est vrai aussi qu'on ne croit pas en la réalité de l'objet photographié parce que le rectangle de papier (grisâtre, exigu, immobile) n'est *pas assez* réel. Une représentation qui intègre trop peu d'allusions à la réalité n'est pas assez *indicative* pour que la fiction prenne corps ; une représentation qui intègre en elle la totalité du réel, comme c'est le cas au théâtre, s'impose à la perception comme du réel occupé à mimer l'irréel, non comme de l'irréel réalisé. Entre ces deux écueils, le film trouve un équilibre précieux : il apporte avec lui assez d'éléments de réalité — respect textuel des contours graphiques et surtout présence réelle du mouvement — pour nous donner sur l'univers de la diégèse une information riche et variée, que n'autorise pas le matériau de la photo ou celui de la peinture ; mais comme l'une et comme l'autre, il reste fait d'*images* : la perception du spectateur le traite comme tel, et ne le confond jamais avec un spectacle réel (on retrouve ici la « ségrégation des espaces » d'A. Michotte). La *réalité partielle* intégrée au matériau du spectacle, n'étant pas assez forte pour s'imposer comme une *partie de la réalité* — ce qui oppose le cinéma au théâtre —, est virée en bloc au compte de la diégèse. La réalité *totale* du spectacle est plus forte au théâtre qu'au cinéma, mais la portion de réalité qui est disponible pour la fiction est plus forte au cinéma qu'au théâtre.

En somme, le secret du cinéma, c'est d'arriver à mettre beaucoup d'indices de

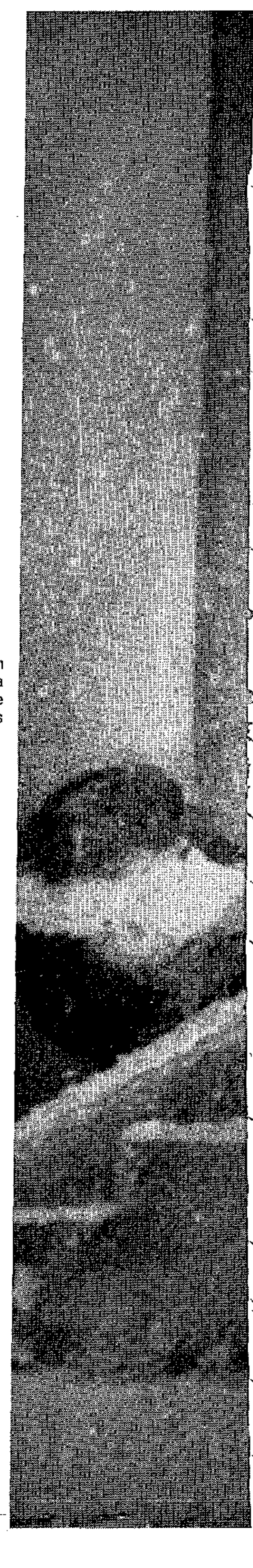
réalité *dans des images,* qui, ainsi enrichies, restent néanmoins perçues comme images. Des images pauvres ne nourrissent pas assez l'imaginaire pour qu'il prenne de la réalité. Inversement, la simulation d'une fable par des moyens aussi riches que le réel, puisque réels — c'est le cas du théâtre —, risque toujours de n'apparaître que comme la trop réelle simulation d'un imaginaire sans réalité.

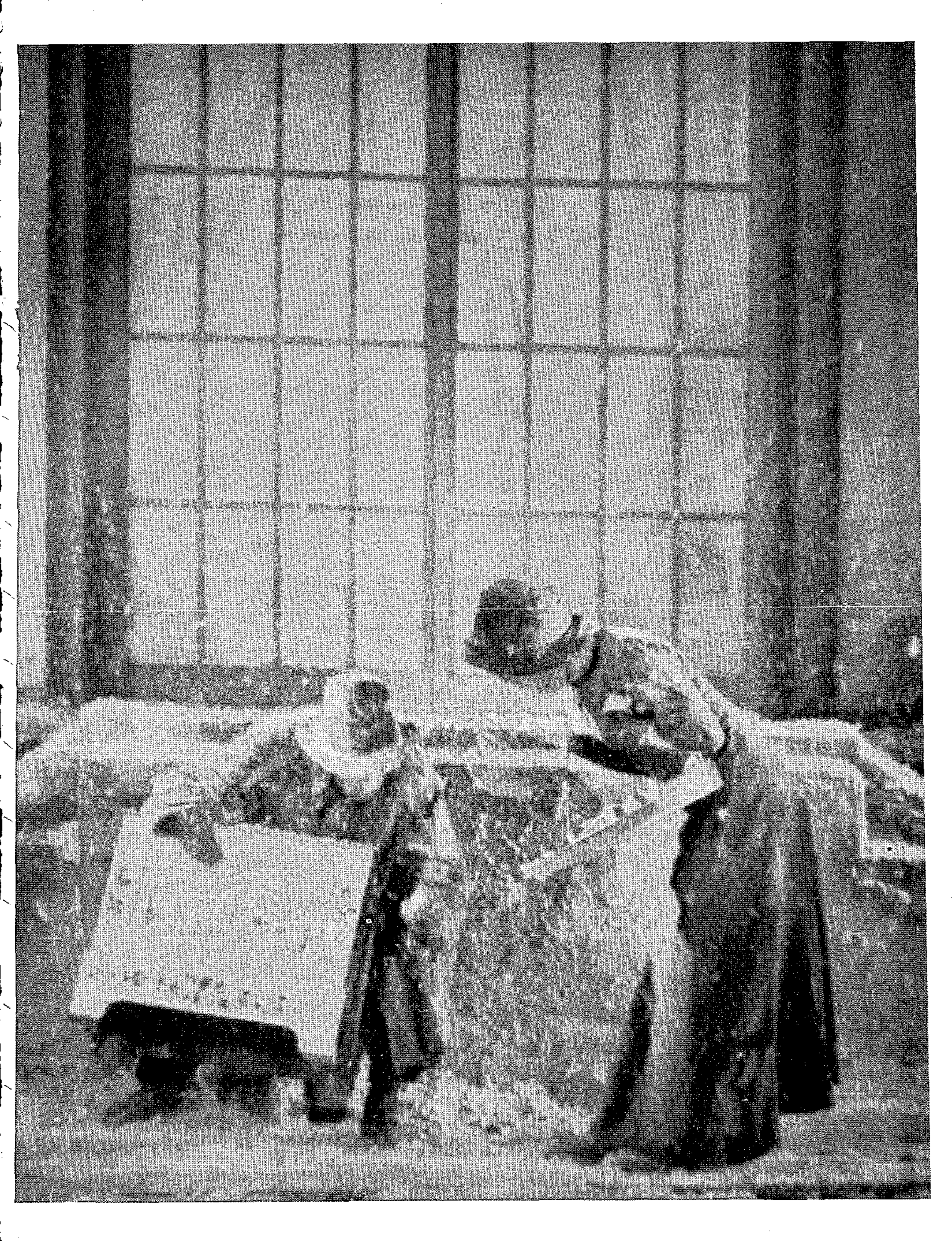
Avant le cinéma, il y avait la photographie. De toutes les sortes d'images, la *photographie était la plus riche en rappels de réalité,* la seule (comme le remarquait André Bazin (32) qui nous donnât moralement la garantie absolue que les contours graphiques étaient fidèlement respectés, puisque leur représentation avait été obtenue par un procédé mécanique de duplication et que c'était en quelque sorte l'objet lui-même qui était venu s'imprimer sur la pellicule vierge. Mais ce matériau si ressemblant ne l'était pas encore assez ; il lui manquait le temps, il lui manquait un rendu acceptable du volume, il lui manquait la sensation de mouvement, communément éprouvée comme synonyme de vie. Le cinéma est venu apporter tout cela d'un coup, et — *supplément inattendu* — ce n'est point seulement une reproduction plausible du mouvement que l'on a vu apparaître, mais le mouvement lui-même dans toute sa réalité. Enfin, suprême renversement, ce sont des images, celles-là mêmes de la photographie, que ce mouvement si réel est venu habiter, leur conférant par là un pouvoir de conviction inédit, mais dont seul l'imaginaire a bénéficié, puisque c'étaient, *malgré tout, des images.*

Ces quelques lignes voulaient seulement rappeler un aspect parmi d'autres (33) du problème de l'impression de réalité au cinéma. Le « secret » du cinéma, c'est *aussi* cela : injecter dans l'irréalité de l'image la réalité du mouvement, et *réaliser ainsi l'imaginaire* jusqu'à un point jamais encore atteint. — Christian Metz.

---

1 Dans le numéro 66 de « Positif » (Janvier 1965), M. Ranchal « rend compte » — en huit lignes ! (page 148) — de l' « Esthétique et psychologie du cinéma » de Jean Mitry (426 pages grand format), un des livres les plus importants qui existent sur le cinéma. Le « recenseur » a ces paroles *sublimes* : *« Alors, ce travail si* important, à quoi correspond-il ? Nous intéresse-t-il ? (...). La lecture du livre de Mitry va-t-elle nous redonner le goût des études esthétiques théoriques ? Je ne le crois pas; je ne crois pas que pour apprécier correctement un film le spectateur *cultivé d'aujourd'hui doive* absolument avoir étudié dans l'abstrait les lois de l'esthétique. » Cette profession ingénue d'une irresponsabilité gaillardement assumée se passe de tout commentaire.
2 C'est le seul que nous aborderons dans cet article.
3 « L'évocation du monde au cinéma » in « Temps modernes », 1946. Repris dans « Logique du cinéma » (Masson, 1964), pages 15 à 30.
4 Voir notamment le tome II (« Le cinéma et les autres arts », 1959) de « Qu'est-ce que le cinéma ? » (Ed. du Cerf), à propos du problème des adaptations, du théâtre filmé, des films sur l'art, etc.
5 in « Communications » (Le Seuil), n° 4, Novembre 1964, pages 40 à 51.
6 ibid., page 47.
7 Les mots « apparence » et « réalité » sont soulignés par Edgar Morin.
8 Editions de Minuit, 1956, page 123.
9 ibid., page 122.
10 « Le caractère de « réalité » des projections cinématographiques », in « Revue internationale de Filmologie », tome I, n° 3-4, Octobre 1948, pages 249 à 261.
11 Nous voulons dire simplement : un équivalent acceptable du relief. On sait que le problème du relief au cinéma est vaste et complexe.
12 A. Michotte, *ibid.*, pages 257-258.
13 « Revue internationale de Filmologie », n° 29, Janvier-Mars 1957.
14 *Article cité, pages 258-259.*
15 « Ontologie de l'image photographique », in « Problèmes de la peinture » (recueil collectif, 1945). Repris in « Qu'est-ce que le cinéma ? » (Editions du Cerf), tome I (« Ontologie et langage », 1958), pages 10 à 19.
16 Amputé, évidemment, d'une des trois dimensions spatiales dans lesquelles il se déploie d'ordinaire. Mais il s'agit ici de son caractère *phénoménal* de réalité, *non* de sa richesse ou de sa variété.
17 Le cas de la sculpture, où l'effigie elle-même a un fort caractère de « matérialité », poserait des problèmes différents. Et pourtant, si l'on imagine une statue qui pousserait la ressemblance *visuelle avec son modèle humain jusqu'au* trompe l'œil (que l'on songe au Musée Grévin), c'est encore le critère tactile — cire contre chair — qui distinguera en dernière instance la copie du modèle.
18 Editions du Cerf, 1954.
19 in « Esprit », 1937.
20 in « Théâtre et film », préface à l'ouvrage « Le film de la Duchesse de Langeais » (Grasset, 1942). Reproduit dans le recueil de Marcel Lapierre : « Anthologie du cinéma » (La Nouvelle Edition, 1946), pages 297 à 302. Passage cité : page 298.
21 Opus cité, passim et plus particulièrement page 28.
22 Opus cité, p. 113 (à propos des stars).
23 « Revue *internationale de Filmologie* », n° 13, Avril-Juin 1953.
24 Opus cité, page 256.
25 Opus cité, ibid.
26 Jean Giraudoux, opus cité, page 299.
27 « Esthétique et psychologie du cinéma » (Ed. Universitaires, 1963), tome I, pages 182 à 192.
28 ibid., page 183.
29 « Film als Kunst », Berlin (Rohwolt, 1932), page 40.
30 ibid., page 39.
31 ibid., page 40.
32 Opus cité, ibid.
33 Il y a aussi, évidemment, le fait qu'un film est composé de *plusieurs* photographies, ce qui pose tous les problèmes du *montage* et *du discours,* très liés à l'impression de réalité, mais qui demanderaient une étude à part.


Jean Renoir : La Petite Marchande d'allumettes



A SHOT IN THE DARK : ELKE SOMMER, BURT KWOUK ET PETER SELLERS.





Un humour sérieux

par Blake Edwards

Pour « Mister Cory », on m'a donné une histoire qu'avait déjà publiée un magazine en me demandant d'écrire à partir d'elle un scénario. C'est ce que je fis. Lorsqu'il fut terminé, Tony Curtis — un de mes plus proches amis à l'époque — insista pour que je le réalise moi-même. Je crois avoir suivi de près le scénario que j'avais écrit ; quant à ce que j'avais véritablement en tête lors de la réalisation, je ne saurais le dire, c'est déjà de l'histoire ancienne. Mais sans doute ai-je cherché à atteindre un humour un peu particulier et assez caustique car sérieux, celui qui m'a également permis de faire « Days of Wine and Roses ». En effet, lorsque l'on demanda à Jack Lemmon quel était le metteur en scène qu'il désirait avoir, il me désigna. On lui répondit aussitôt que j'étais un réalisateur de comédies avant tout et que le film ne me conviendrait guère, mais il insista en soutenant que je possédais précisément ce qui manquait aux personnages du scénario : un humour sérieux. C'est un point très important, car la vie a beau être pleine de choses fort sérieuses, c'est justement dans les moments les plus pénibles, les plus dramatiques ou tragiques que l'on a toutes les chances d'éclater de rire. Sans doute est-ce une réaction de défense, ou quelque chose de ce genre, en face de la vie. Je pense que c'est le cas en ce qui me concerne. Il faut toujours que je trouve quelque chose qui m'amuse, probablement parce que le rire constitue en quelque sorte le bouclier qui me protège. Je dis cela maladroitement car j'ai horreur de m'analyser et ne suis pas familier des discours, mais dans ces parages réside néanmoins quelque chose d'essentiel.

THE PINK PANTHER

C'était déjà un film fantastique, une première incursion du côté de « A Shot in the Dark ». Prenons par exemple la scène de la fin au cours de laquelle les voitures se poursuivent. J'aurais facilement pu la traiter en exploitant à loisir le suspense, l'angoisse ; traitement traditionnel d'une scène qui aurait de ce fait ressemblé à mille autres du même genre déjà vues à l'écran. Mais y projeter des personnages déguisés en zèbres, la rend irréaliste et lui donne un aspect plus neuf. C'est cette sorte d'humour que j'ai cherché tout au long du film qui veut également qu'à la fin les voleurs restent impunis. Le public vit ce genre de situations comme irréalistes et de ce fait n'est plus conditionné par les notions de bien et de mal. Peu lui importe dès lors de savoir qui doit prendre et qui est pris.

Je ne sais si un cinéaste doit toujours participer à l'élaboration du scénario, il m'est impossible de généraliser, mais en ce qui me concerne, je préfère. On ne trouve pas beaucoup de scénarios de comédies vraiment bons (à mon goût tout au moins). J'aime ne pouvoir m'en prendre qu'à moi-même. J'écrivais déjà des scénarios avant de travailler avec Richard Quine, mais notre association a été très fructueuse. D'abord parce que nous sommes de grands amis, ensuite parce que j'ai beaucoup appris en voyant comment il portait mes scripts à l'écran. Le spectacle de cette transposition m'a donné la possibilité d'avoir un point de vue très objectif sur mes films.

A SHOT IN THE DARK

J'ai été amené à réaliser un second film avec Peter Sellers de manière purement accidentelle puisque c'est au tout dernier moment que l'on m'en a fait la proposition. Je n'aimais pas tellement le scénario sans avoir cependant le temps de le récrire, car il fallait commencer immédiatement le tournage. Je n'ai accepté qu'à la seule condition de changer la construction du film en le centrant sur le personnage de Clouseau qui me semblait avoir été accepté par un public qui l'aimait et désirait le retrouver. C'était une échappatoire, sans doute un peu facile, mais la seule qui s'offrait à moi. En effet, quel que soit le scénario, quelles que soient les situations dans lesquelles on le place, je sais toujours — tellement je le connais — comment réagira Clouseau. Je peux donc l'intégrer à n'importe quelle histoire si j'ai la possibilité d'envisager les situations en fonction de sa présence centrale. Ainsi, « A Shot in the Dark » est proche de « The Pink Panther » dans la mesure où Clouseau est le point commun aux deux films. Je crois cependant avoir été plus loin dans le second qui est beaucoup plus résolument encore, du dessin animé. Il y a bien longtemps que je voulais faire une expérience de ce genre : voir jusqu'où on pourrait aller dans cette catégorie de films, comment le public allait réagir. Ce n'est pas que ce soit la seule sorte d'humour que j'affectionne, mais il était intéressant d'y consacrer un film entier. Dans ce métier, il ne faut négliger aucune occasion d'expérimenter, dans toutes les directions. Mais « A Shot in the Dark » n'était encore qu'un essai, « The Great Race » est un film

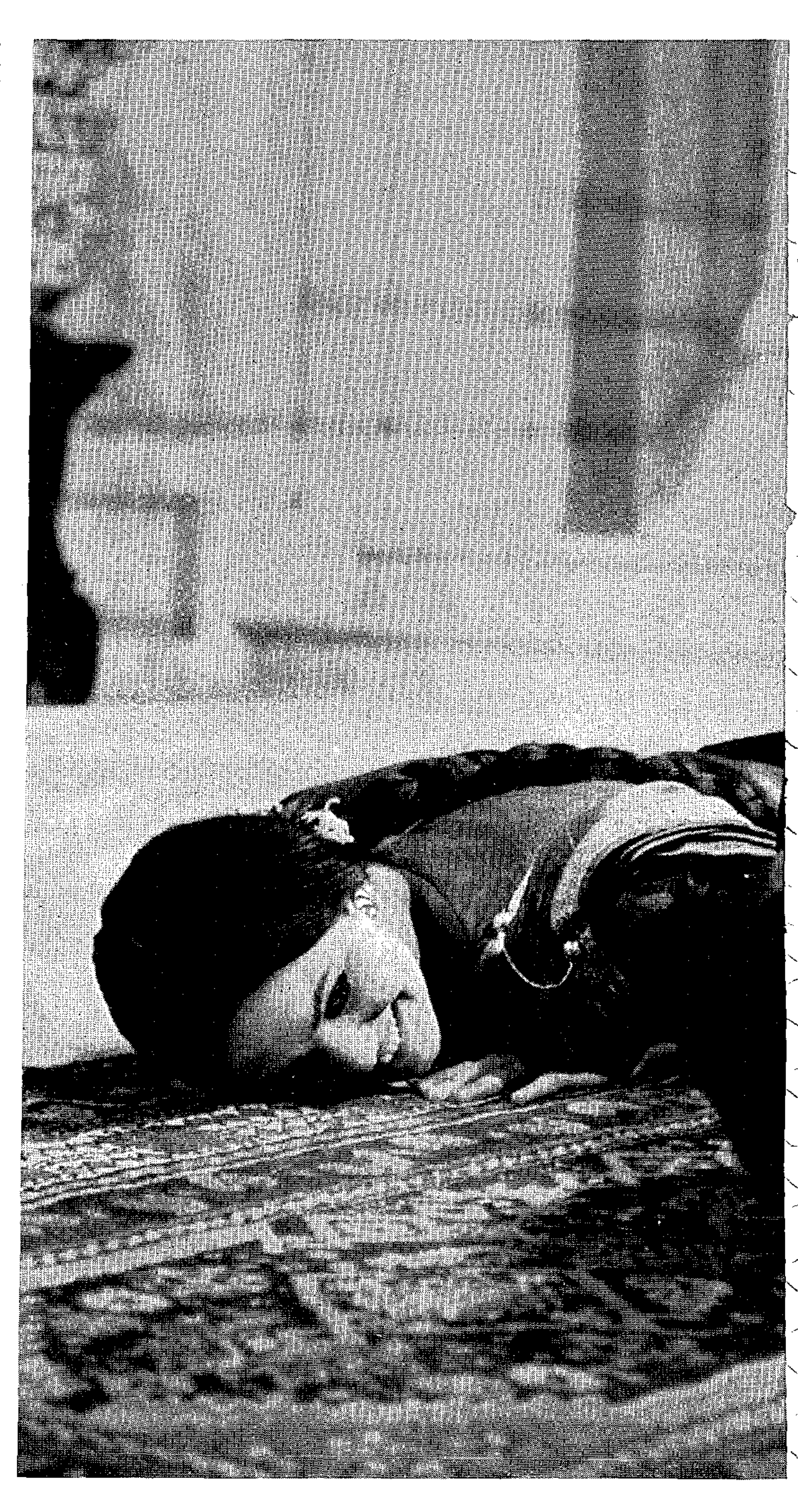
encore plus stylisé. *Cependant, dans* « The Pink Panther » et « A Shot in the Dark », le personnage incarné par Peter Sellers est un personnage de dessin animé car il est en quelque sorte caricatural et en ce sens surhumain, grâce à la stylisation. C'est que les situations *dans lesquelles il est projeté sont elles*-mêmes outrées, plus folles que dans la vie, comme dans un dessin animé. *Il* ne peut les dominer bien qu'il en soit souvent l'instigateur ; elles lui échappent. Voilà ce qui évoque le dessin animé, Clouseau ne s'attache qu'à réali*ser l'impossible ou le surhumain.* Les situations dans lesquelles je le mets ont un aspect enchanteur, *car il s'agit* d'un milieu où règne un extrême bien-être, une sophistication démesurée, et le choc que produit l'intrusion de Clouseau dans un tel univers est, je pense, quelque chose de très fructueux. Un univers qui n'est pas dénué non plus de charme *féminin, car il est nécessaire* que Clouseau ait un grand pouvoir sur les femmes. Il se considère comme un être romantique, comme un grand séducteur de la même manière qu'il se prend pour le plus grand détective du monde, pour un connaisseur en toutes *choses. Evidemment, il n'en est rien,* mais il n'est pas vraiment dupe, et essaye d'être ce dont il rêve. *Telle* est sa grandeur et la source de la comédie.

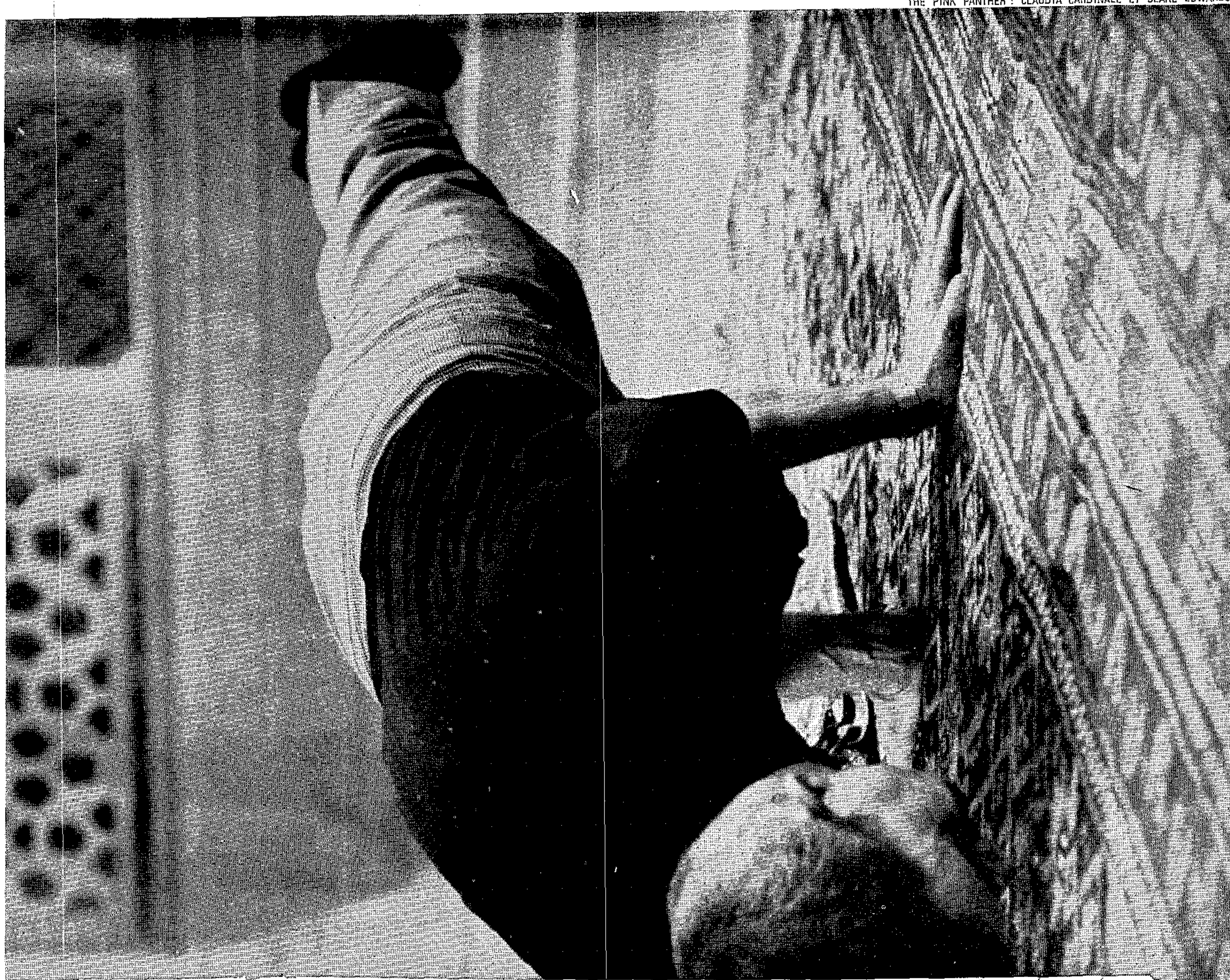
MANCINI

C'est pour « Mister Cory » que j'ai travaillé avec lui pour la première fois. Il y avait déjà une musique, mais je pensais qu'il fallait un thème supplémen*taire pour* Cory lui-même. Je fis signe à Henry à qui je demandai quelque *chose de moderne, c'est-à-dire de dif*férent de ce qui était déjà fait. Son travail me plut beaucoup. *Plus* tard, alors que je travaillais sur deux séries de télévision : « Peter Gun » et « Mister Lucky », je rencontrai Henry et lui demandai s'il voulait en écrire la musique. *Il accepta en me disant que ce serait* du jazz. Le résultat prouva que j'avais eu raison de lui faire confiance et *il* n'a cessé depuis de s'affirmer comme l'un de nos meilleurs compositeurs.

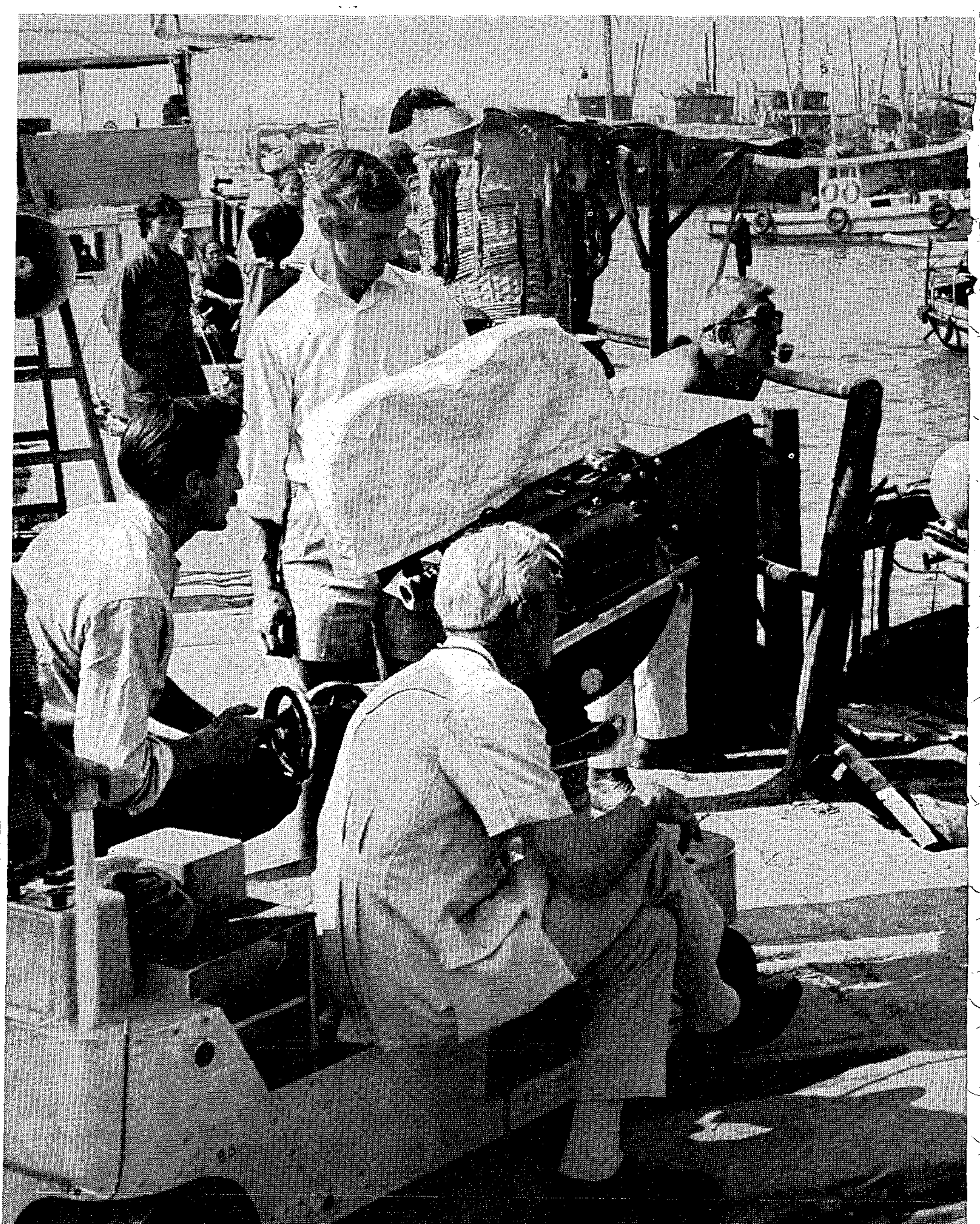
THE GREAT RACE

Jack Lemmon y joue le rôle du Méchant, du professeur Fate, toujours de noir vêtu. C'est un personnage qui pré*pare tout au long du film ses propres* mésaventures. Il y a des choses vraiment incroyables : par exemple, à un moment, le professeur s'écrase sur le sol avec sa machine volante, ce que l'on ne voit pas, mais dont on entend le bruit d'explosion assourdissant. *Malgré cela, il survit* et, dès la scène suivante, vole vers de nouvelles catastro*phes. Ce côté irréaliste, car défiant le* déterminisme, est extrêmement dessin animé. Je le crois présent dans « The Great Race » plus encore que dans mes précédents films. (Propos recueillis au *magnétophone* par Serge Daney et Jean-Louis Noames.)

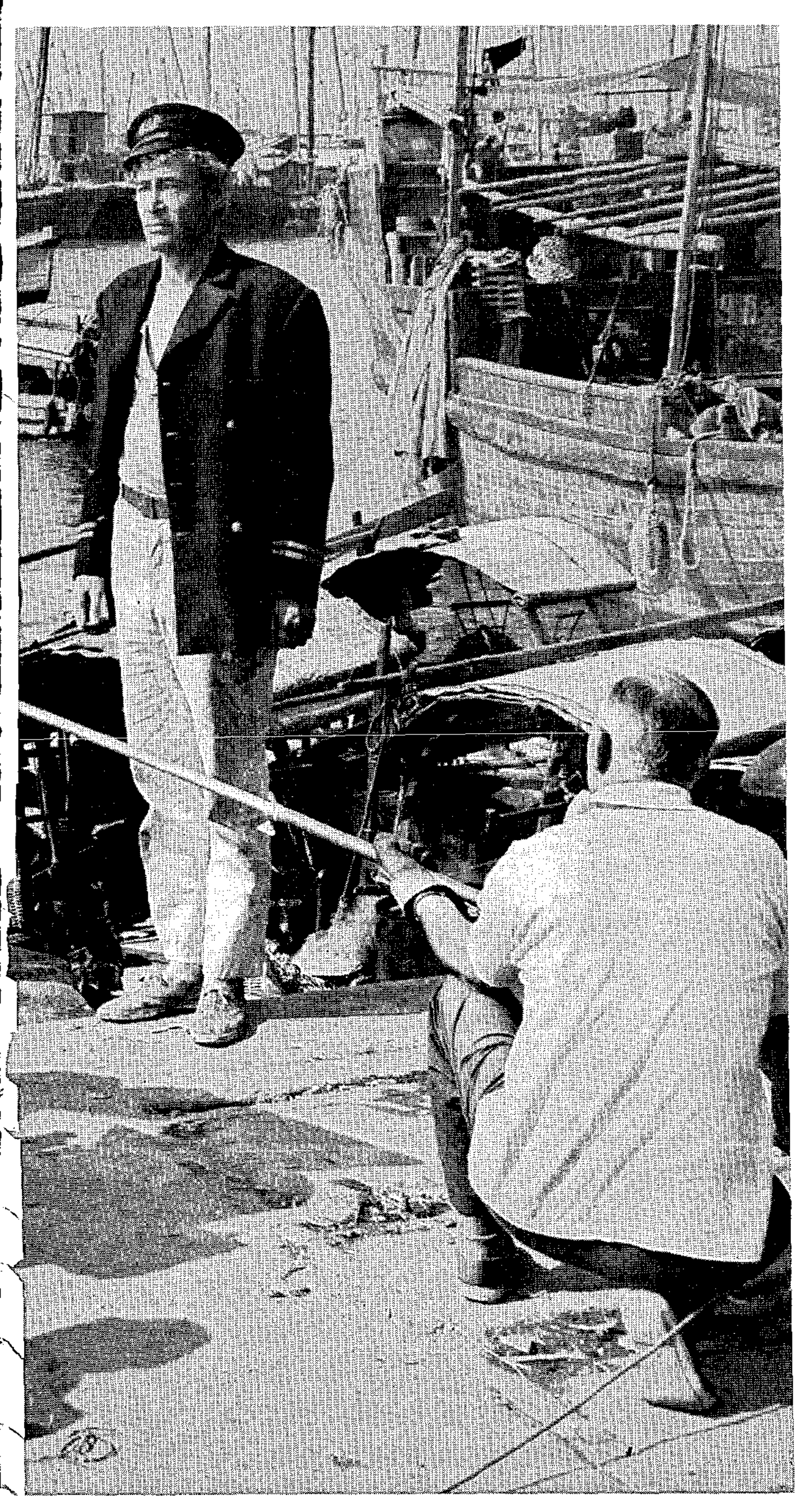




THE PINK PANTHER : CLAUDIA CARDINALE ET BLAKE EDWARDS.



LORD JIM (TOURNAGE) FREDERICK YOUNG, RICHARD BROOKS ET PETER O'TOOLE.



La seconde chance

par Richard Brooks

J'aimais beaucoup le livre d'où j'ai tiré « The Last Hunt », il est très beau, ce qui n'a pas empêché le film d'être un échec commercial, un désastre, même. A cela, il est une explication : mis à part les Etats-Unis, la plupart des pays du globe ne tolèrent pas qu'on montre ce qui est violence ou brutalité envers les animaux. En conséquence, ils coupent systématiquement tout ce qui leur paraît trop violent, quelques fois même ils refusent purement et simplement de projeter les films de ce genre. Comme « The Last Hunt » était fondé sur cette violence, vous pouvez deviner ce qui lui est arrivé... Aux Etats-Unis, le problème était différent : il était fonction de l'idée que se font les Américains de la virilité. Ils croient que ça consiste à prendre un fusil et aller tuer un animal, daim ou canard, peu importe... Or, ce que le film dénonçait, c'était le meurtre systématique d'animaux. Ce meurtre n'avait aucun sens, il était ridicule, pour la somme d'un ou deux dollars que valait sa peau, de tuer un animal et de laisser pourrir sa chair, alors que cette chair constituait la presque totalité de la nourriture de la nation indienne. On a massacré ainsi dans notre pays quinze millions de buffles. Vous pouvez imaginer l'embarras et la gêne qui s'emparèrent des Américains quand ils virent le film. Ils se mirent à penser aux animaux qu'ils tuaient eux-mêmes et ils voyaient bien qu'il n'y avait pas beaucoup de différences : on tire, l'animal tombe, etc. En somme, ils avaient l'impression qu'eux-mêmes commettaient un meurtre : on comprend bien qu'ils n'aient pas eu envie de voir le film. Quant aux autres pays, ils préférèrent ne pas le projeter du tout.

Ce que je voulais montrer dans ce film, c'était, à travers le massacre des animaux, la connaissance que les personnages arrivaient à avoir d'eux-mêmes, de leur réalité profonde. Ils en venaient à saisir le vrai sens de leur rapport avec le pays où ils vivaient : ils lui appartenaient, en quelque sorte, tout

comme les animaux. Ce pays, c'était un peu eux-mêmes et les animaux qui le faisaient : il fallait bien qu'ils comprennent que les détruire revenait à se détruire eux-mêmes. Quant aux injustices que nous avons commises envers les Indiens et que nous essayons de réparer maintenant comme nous pouvons, nous commençons seulement à voir combien elles étaient grandes.

D'APRES TENNESSEE WILLIAMS

J'ai accepté de faire « Cat On a Hot Tin Roof », parce que j'étais alors sous contrat avec M.G.M., et qu'Elizabeth Taylor avait déjà accepté le rôle. Mais j'ai mis à mon accord une condition : de pouvoir modifier le troisième acte, non parce que celui de Tennessee Williams était mauvais, mais tout simplement parce qu'il ne correspondait pas à ce que je voulais faire. Je ne crois pas qu'un homme, quel qu'il soit, cesse jamais de lutter ; que, pour lui, il n'y ait plus de chance de salut. La différence entre l'homme et tous les autres animaux, est, à mon sens, que seul l'homme peut avoir la notion de ce qu'est une idée, un espoir : l'animal peut se souvenir de ses blessures, de ses jeûnes, mais il est incapable d'espérer, de compter sur l'avenir, par exemple. Voilà bien ce qui sépare l'homme de la bête : l'idée, le concept de l'espoir. C'est parce qu'on ne peut abandonner tout espoir que j'ai dû récrire la fin de la pièce, et c'est uniquement pour cela que je l'ai fait.
Aujourd'hui, je reprendrais peut-être le montage de ce film. Je l'ai tourné en 1959 : à ce moment, je pensais surtout en termes de théâtre. C'est même très bavard. Je voulais donner du rythme au film sans que ça ait l'air truqué. Je ne voulais pas qu'on s'attarde sur les angles de prise de vues. On peut toujours cadrer les pieds de la table ou des trucs de ce genre, mais je n'aime pas le faire s'il n'y a pas de raisons valables : quand Brick est mis K.O., par exemple. Je travaille en collaboration étroite avec le décorateur, mais je ne prévois jamais mes angles d'après ses maquettes. C'est quand on est vraiment sur le plateau, sur le point de tourner, que cela peut se décider.
Nous avions commencé de tourner depuis deux semaines seulement quand Mike Todd s'est tué. Je suis allé à son enterrement, et tout le monde pensait que Liz Taylor ne tournerait plus. Je n'ai pas entendu parler d'elle pendant trois semaines. Un jour, elle m'a téléphoné et m'a dit qu'elle aimerait reprendre le travail. Mike avait aimé les rushes et pensait que cela pourrait être un grand film. Elle a repris son rôle, et a travaillé très dur.
L'interprétation de Judith Anderson est aussi très émouvante. Il y a une scène où elle apprend que son mari est mourant et où elle dit : « Je suis encore sa femme, pas sa veuve... » Au moment de tourner, Liz Taylor, qui venait de reprendre le travail, s'est effondrée. Mais Judith en a été beaucoup plus affectée encore, elle ne pouvait vraiment pas dire cette phrase.
Quant à « Sweet Bird of Youth », il me semblait bien qu'il venait un peu trop tard, après bien des films qui n'étaient qu'imitations de Tennessee Williams ; de plus, la pièce elle-même était assez ancienne.
Tout compte fait, c'est surtout le hasard qui a voulu que je tourne deux adaptations de Tennessee Williams ; en vérité, j'ai très peu d'affinités avec lui ; ce qui ne m'empêche pas de respecter profondément son talent de dramaturge et d'écrivain. Plusieurs adaptations de ses pièces m'ont été proposées, que j'ai refusées. En fait il existe une véritable incompatibilité d'humeur entre Tennessee Williams et moi. Nous ne nous sommes jamais rencontrés mais nous avons eu quelques conversations téléphoniques qui n'étaient pas particulièrement tendres. Après « Sweet Bird of Youth », il n'a pas cessé de proclamer que son œuvre avait été trahie, qu'il n'aurait jamais autorisé cette adaptation, s'il avait su, etc. Il n'a touché qu'un million et sept mille dollars pour ce film, c'est tout... Quant à la « trahison », elle est inhérente à l'adaptation. Je ne peux construire mon film avec des mots. Dans « Elmer Gantry », lorsque la fille pleure, se souvient-on de ce qu'elle dit ? Non. Et ça n'a pas d'importance. Ce sont les images qui comptent. C'est ainsi qu'il faut faire un film, Tennessee Williams n'a pas l'air de le comprendre. Il veut que les gens retiennent ses répliques.
Dans « Sweet Bird of Youth », il y a une castration. Du moins, il faut le suggérer. Dans la pièce, le héros attendait tout simplement de se faire émasculer, sans réagir. Je ne pouvais pas croire à cette situation, j'ai dû changer cela : il vient en ville pour voir Heavenly, il ne peut partir sans essayer de la revoir. Il va chez elle, il l'appelle, et c'est là que — dans le film — les types l'attendent pour le castrer. Je voulais encore que le film se termine par une séquence sur le ferry. Geraldine Page est sur le ferry et il y a un convoi d'ordures qui passe lentement. Il est à bord. C'est, bien sûr, symbolique : il devient lui-même une espèce de résidu. Mais ce qui comptait, c'est qu'il ait vraiment essayé de retrouver Heavenly. Je n'ai pas pu tourner cette séquence finale sur le ferry. Et c'est une des raisons pour lesquelles je ne suis plus à la Metro. Je n'avais pas suffisamment le contrôle de mes films.
Si j'ai tourné ce film, c'est donc parce que j'étais encore sous contrat avec la M.G.M. ; et si j'ai rompu ce contrat, c'est parce que je n'ai pu faire se terminer le film comme je le voulais. Je voulais une fin, le studio voulait en imposer une autre ; il avait consenti à ce que je tourne les deux versions, mais il n'a pas tenu parole : je n'eus même pas l'occasion de filmer ma fin à moi. Je suis sûr que, si l'on m'avait laissé faire, le film aurait été meilleur.
Maintenant, à la Columbia, j'ai plus de liberté que je n'en ai jamais eue auparavant. Pourtant, je ne regrette pas du tout, malgré tous les ennuis que j'y ai gagnés, d'avoir fait « Sweet Bird of Youth » : les acteurs y furent formidables, Geraldine Page extraordinaire, Paul remarquable, et tous les autres.
Pour Newman, d'ailleurs, les producteurs n'étaient pas tellement chauds. Jai insisté pour qu'on le prenne. Ce que j'aimais en lui, c'était, en premier lieu, qu'il avait déjà fait du théâtre ; de plus, il est, physiquement, le modèle même du héros de Tennessee Williams. Mais la raison principale qui m'a poussé à le choisir, c'est qu'il y a toujours en lui quelque chose qui demeure secret et refuse de se dévoiler facilement ; en plaçant une caméra devant lui, il m'est donc possible de lui faire révéler un peu plus de lui-même à mesure que l'histoire se déroule. Son grand talent lui permet de garder en lui ce secret qui est l'explication de tout être humain. Or, la plupart des acteurs n'ont pas de secret ; ce sont des gens dont vous pouvez tout savoir, simplement en regardant leur photo ; il n'y a rien à découvrir en eux. Heureusement, quelques acteurs, actrices, sont beaucoup plus que cela : leur talent vient de l'intérieur. Dès qu'ils sont confrontés à une caméra, quelque chose se produit obligatoirement en eux : je crois que Paul est un de ceux-là. Il possède une sorte de « pureté », que j'ai essayé d'utiliser dans « Cat On a Hot Tin Roof ». Vous verrez, si vous suivez attentivement le film, que la caméra essaie souvent de s'approcher de plus en plus près de lui afin de découvrir son regard et, à travers ce regard, ses problèmes personnels, ceux du personnage à ce moment-là. Paul s'efforce toujours de conserver une sorte de dignité, de pureté, une certaine décence, une certaine honnêteté aussi qu'il veut préserver au fond de lui-même, en dépit des côtés répugnants de son personnage. C'est ce genre de choses qu'on peut montrer avec une caméra quand on a l'acteur qu'il faut.

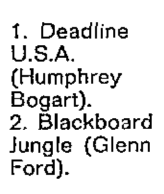
DE L'APPARENCE

Il ne faut pas se fier à l'apparence des gens : c'est un peu ce que j'ai essayé de montrer dans « Cat On a Hot Tin Roof ». On voyait bien que le personnage de Newman n'était plus ce qu'il avait été : son passé explique son présent. Contrarié dans sa volonté de devenir athlète, il est néanmoins incapable de s'éloigner du monde du sport, et devient journaliste pour continuer à en parler. C'est encore à ce moment le développement physique qui l'intéresse ; puis, il découvre que les réponses à ses problèmes ne peuvent se trouver là, que c'est seulement de l'intérieur qu'il peut les résoudre, en les extériorisant. Tout ce qu'il y a d'enfoui en lui doit sortir, aussi répugnant que puisse en être le spectacle ; et ce spectacle je l'ai voulu dans la partie la plus basse de la maison, la cave.



The Brothers Karamazov : Maria Schell, Lee J. Cobb.

1



1. Deadline U.S.A. (Humphrey Bogart).
2. Blackboard Jungle (Glenn Ford).

2

Dans la dernière partie du film, les personnages sont donc confrontés à leur passé, le père à tous les objets qu'il a achetés mais qui ne sont plus que des symboles de richesse, parce qu'ils sont devenus inutiles ; le fils, à tous les prix qu'il a remportés et qui ont perdu, eux aussi, toute signification. Il fallait que les deux âmes soient mises à nu, qu'elles se contemplent : on doit voir la vérité en face, aussi affreuse soit-elle. Ce n'est qu'ensuite qu'ils peuvent remonter de cette cave et déboucher dans un espace ouvert ; et l'histoire peut se poursuivre dans cette ascension vers l'extérieur de la maison.

Il est impossible de tout connaître des personnages de Burl Ives ou Paul Newman seulement d'après leur aspect physique ; cet aspect physique n'est que le côté extérieur de leur personnalité. Il faut les forcer à révéler leur vraie nature, beaucoup plus profonde, en touchant leur âme et leur conscience. Il faut bien alors qu'ils montrent ce qui fait leur vraie force et leur vraie faiblesse. Ce qui est intéressant, ce sont justement ces conflits intérieurs. Il est bien moins intéressant de montrer un homme qui brise un mur ou qui se débarrasse facilement d'un ennemi au combat, que de montrer quelqu'un qui ne peut pas faire cela, parce qu'il a le cœur fragile, par exemple : là est le drame. Ce n'est pas le combat qui fait le drame, c'est de savoir si on peut ou non vaincre.

Quand un personnage pressent certains aspects de sa nature profonde, il est toujours passionnant à observer : ainsi Gantry qui comprend, dans la scène de l'église, au milieu des Noirs, qu'il a envie qu'on l'aime, qu'il a envie de vivre au sein d'un groupe. Il n'est pas fait, comme il le croit encore, pour s'élever, pour réussir socialement, car au plus profond de lui-même — et il ne le sait pas — il est homme du peuple ; ce n'est pas au-dessus de la foule qu'il aspire à être, mais bien au milieu d'elle. Il a besoin d'amour plus que de réussite. Quelque chose de pur demeure en lui, qu'on ne peut vendre, ni acheter, comme la réussite sociale.

ELMER GANTRY

Le personnage d'Arthur Kennedy est, je crois, très important ; il est la réunion de certains caractères particuliers à plusieurs personnages du livre de Sinclair Lewis. Et aussi, de certains prolongements psychologiques dont j'avais discuté avec Sinclair Lewis lui-même pendant la guerre. Je l'ai rencontré, tout à fait par hasard d'ailleurs, en 1944 je crois. A cette époque, il lui arrivait d'écrire de temps en temps des comptes rendus littéraires pour « Esquire » et c'est lui qui fit la critique de mon premier roman : « The Brick Foxhole ». Cette critique était très élogieuse. Par la suite, je fus placé dans une situation très délicate : j'encourais le jugement de la cour martiale, ayant écrit ce livre sans l'avoir soumis au préalable au Corps des Marines. Un certain nombre de personnalités littéraires éminentes intervinrent en ma faveur, et parmi eux, M. Lewis. Ce fut l'occasion pour moi de le rencontrer. Alors, bien sûr, nous avons parlé de ses romans et de l'influence qu'ils exerçaient sur les miens et d' « Elmer Gantry ».

Le personnage que joue Kennedy dans le film, Jim Lefferts, représente à la fois le personnage du roman, ce que M. Lewis pensait de ce personnage vingt ans après avoir écrit le livre, et ce que moi, je pensais de ce personnage. J'ai cherché à l'opposer à Gantry car, à la différence de ce dernier, il n'avait pas encore trouvé les réponses aux questions qu'il se posait, et cherchait en lui une vérité qui fût aussi celle de son époque. Et comme les réponses toutes faites n'existent pas, ses problèmes le torturaient. Ce qui ne l'empêche pas d'être terriblement proche de Gantry : l'avers et l'envers inséparables. A la fin du film, il y avait quelque chose que j'aimais beaucoup et qui a été coupé en Amérique par le comité de censure : tout à la fin, et cela donnait tout de même une signification très différente au film, après l'incendie de l'église, Arthur Kennedy disait à Gantry : « See you around, brother ! » (A bientôt, frère !) et l'on entendait à ce moment-là Gantry lui répondre : « See you in hell, brother... » (Oui, en enfer...). Cette réponse les rendait frères de sang en quelque sorte. Kennedy comprenait le sens de la réponse ; cette conclusion de leurs rapports était bien plus naturelle sur le plan dramatique qu'elle ne l'est après les coupures.

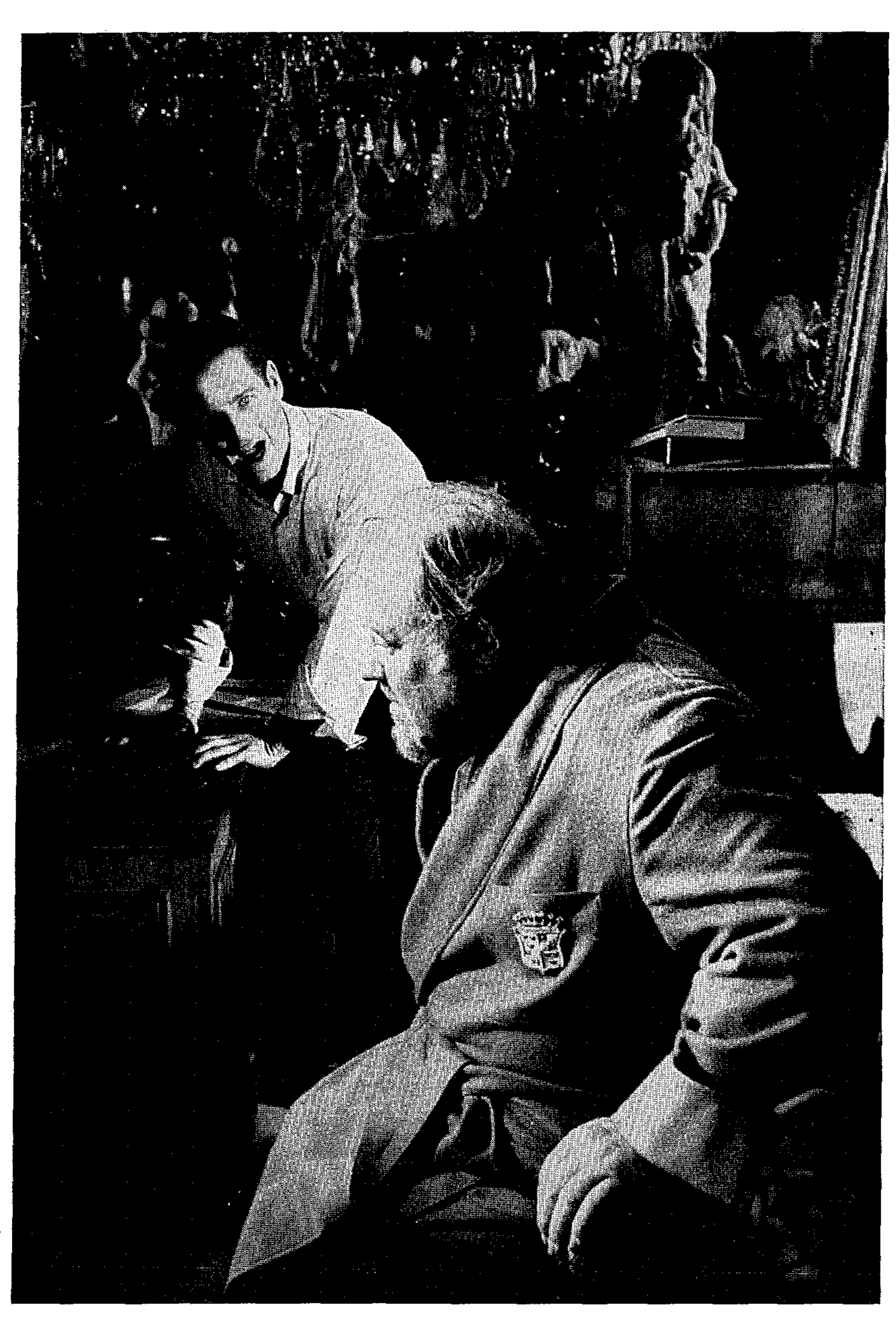
« Elmer Gantry » a provoqué des réactions très violentes. Après la sortie du film, des gens me demandaient : « Pourquoi avez-vous fait un film comme ça? » Ou alors (et c'était une personnalité très importante du culte protestant) on me demandait : « Pourquoi faire ce film, maintenant, maintenant que l'Amérique essaie de s'affirmer comme l'une des nations dirigeantes du monde ? Que vont penser les gens des autres pays de cette Amérique que vous leur montrez ? » Il n'y a pas de moment pour dire la vérité, ce qui importe, c'est qu'on la dise. Dans « Elmer Gantry », j'ai dit la vérité. D'ailleurs si le public voit qu'on ne lui raconte pas la vérité, il ne croira pas à l'histoire. Et quand on me demandait : « Pourquoi maintenant ? », je répliquais : « Auriez-vous demandé à Jésus-Christ : ne fais pas ça maintenant, tu vas nous attirer trop d'ennuis ! ». La conversation s'arrêtait généralement là. Car le temps de la vérité est maintenant, n'importe quand.

CE QUE JE VEUX FAIRE AU CINEMA

Je n'aime pas tellement adapter des pièces, j'espère que je n'aurai plus à le faire. Une pièce repose sur le dialogue. Elle est conçue en fonction de la scène de théâtre. Il me semble qu'un film est tout le contraire d'une pièce : c'est d'images qu'il s'agit, et les images — comme la musique — provoquent avant tout une émotion, plutôt qu'une réaction intellectuelle. C'est seulement si toutes les images sont justes et s'enchaînent bien qu'on peut obtenir une réaction intellectuelle.

C'est pourquoi je me suis beaucoup plus attaché à recréer des atmosphères. Quand je fais un film, je me demande comment faire pour convaincre le public — sans trop me servir du dialogue — de la réalité qu'on lui montre. Aller quelque part et photographier cet endroit ne prouve en aucune façon que cet endroit sera vraiment présent sur la pellicule : or, il faut que les gens qui voient le film soient tout à coup transportés dans cet endroit qu'on leur montre. Et ce qui contribue à rendre une atmosphère, ce sont mille petites choses qui souvent se chevauchent. Le même problème se pose, par exemple, pour la douleur physique : on vous montre dans un film un type qui se fait taper sur la tête quinze fois à coups de bâton, ou qui se fait faucher par une rafale de mitraillette ; le public n'est même pas ému, il ne ressent pas du tout la souffrance du personnage à ce moment-là. Mais montrez quelqu'un qui mord dans un citron, et 95 % des spectateurs auront un drôle de goût dans la bouche, amer et désagréable, l'impression pénible que ça leur arrive à eux. Et pourquoi ? Parce que les gens connaissent bien le goût du citron alors qu'ils n'ont aucune idée de ce qu'on ressent quand on est en train de mourir, ou de se faire casser la figure, choses qui ne leur sont jamais arrivées ou qu'ils n'ont même jamais vues. L'important, je crois, est que le public s'identifie avec ce qu'on lui montre, action ou décor. Si on arrive à cela, on a déjà beaucoup fait.

Pourtant, quand on traite de problèmes contemporains, il faut veiller à ce que les images ne trahissent pas votre pensée. Par exemple, dans « Something of Value », qui traitait de la situation africaine, il fallait que je fasse très attention pour montrer la révolte de Sidney Poitier en vue d'un idéal qui lui semblait juste. Ce jeune Noir qui se révolte contre les Blancs en utilisant toute la violence qu'il a apprise d'eux est plus facile à montrer dans un livre que dans un film. Je ne voulais pas qu'on méprisât les idéaux qui le guidaient, mais, en le montrant en train d'agir selon ces idéaux, je risquais à chaque moment de les dénaturer aux yeux des Blancs. Je ne voulais pas qu'ils le détestent, et, en même temps, je voulais qu'il fît ce qu'il avait à faire. Il faut se méfier des images, elles sont dangereuses. Heureusement j'avais Sidney Poitier et son talent d'acteur me permettait de provoquer plus facilement la sympathie du public.



The Cat
On a
Hot Tin Roof:
Paul
Newman,
Burl Ives.

CE QUE J'AIME AU CINEMA

Il y a beaucoup de metteurs en scène que j'aime car, en vérité je vous le dis, il y en a très peu que je n'aime pas. Il y a des cinéastes intéressants dans tous les pays... Kurosawa au Japon, Fellini en Italie, les metteurs en scène français, jeunes comme vieux, en Angleterre aussi, aux Etats-Unis bien sûr, comme ailleurs.
Personne ne fait un film, aujourd'hui, hier ou demain, qui ne s'appuie sur tous les films, bons ou mauvais, qui l'ont précédé. Personne ne fait soudain un film qui soit entièrement neuf. Il a bien regardé tout ce qu'il a vu, il a ressenti les influences, les bonnes comme les mauvaises ; il lui reste même à faire ces mêmes fautes pour évoluer, s'améliorer. Toutes les réussites et tous les échecs sont pour une part dans la réussite ou dans l'échec de son film à lui. Voilà ce que je crois.

LORD JIM

J'ai acheté les droits de « Lord Jim » à peu près en même temps que ceux d'« Elmer Gantry ». Depuis très longtemps déjà, ces deux histoires me passionnaient. « Lord Jim » est un très beau livre (difficile à lire, d'ailleurs), dans lequel une idée surtout m'intéressait, l'idée de la seconde chance. Je crois que c'est un thème universel, un sujet particulièrement humain, c'est-à-dire capable de passionner et d'émouvoir un grand nombre d'hommes. C'est l'histoire de quelqu'un qui a fait une erreur, une faute, et qui demande une deuxième chance. On retrouve ce thème dans « Sweet Bird of Youth » ou « Elmer Gantry ». Je crois que nous sommes tous sensibles à cette idée de seconde chance, cette possibilité de tout recommencer en repartant à zéro, je ne connais personne qui, une fois dans sa vie, n'ait attendu cette possibilité. J'ai retenu le thème de Conrad, qui est un thème éthique, et j'ai également essayé de conserver la forme, qui est celle d'un roman d'aventure, puisque c'est grâce aux péripéties de l'action que Conrad expose sa morale.
Jim, dans le film, trahit les principes auxquels il s'était juré d'obéir et qui devaient faire de lui un héros. Dès ce moment-là, il cherche une seconde chance. Et il l'obtient. Ce qu'il fait de cette seconde chance, c'est là tout le film.
Jim n'est ni bon ni mauvais. Je serais incapable de dire la différence entre le bien et le mal, il n'existe pas d'homme qui soit totalement bon, ni totalement mauvais non plus. Ce qu'on fait aujourd'hui peut être mauvais et devenir bon demain ; ce qu'on croit être bon aujourd'hui peut parfaitement, demain, se révéler mauvais. La seule chose à quoi l'on puisse obéir, c'est ce à quoi l'on croit à l'instant même où l'on envisage l'acte.
Par ailleurs, ce qui constitue le ressort dramatique, ce sont les questions que se pose l'individu à lui-même : ainsi Gantry, ainsi Newman dans « Cat On a Hot Tin Roof » et la plupart des personnages de mes films : dans « Blackboard Jungle », la situation dramatique était exactement la même. Jim est le parfait exemple de l'individu qui a en lui, en même temps que le désir de réussir dans la vie, toute la peur et le remords qu'il est possible d'avoir. Comme il ne peut réaliser ces deux tendances à la fois, il lui est nécessaire, en dernier recours, de se sacrifier totalement. Car il est incapable de vivre sans honneur. C'est une chose qui est trop importante pour lui. Dans tous mes films, j'essaie de montrer ce « sentiment de l'honneur », je ne veux pas dire un sentiment du bien et du mal, mais le désir d'obéir à un certain idéal. Sentiment qui disparaît de notre société depuis plus de quinze ans et cède peu à peu la place à un simple instinct de conservation. Inutile de dire que survivre sans honneur amène forcément l'individu à se détruire.
Jim, officier, a abandonné son navire et les êtres humains qui se trouvaient à bord. Tous ses efforts pour oublier ce drame sont vains et aucun de ses actes ne peut contrebalancer sa faute passée, même les plus généreux. La seule chance de salut qui se présente à lui, c'est le sacrifice de sa vie qui doit la lui donner. On en revient toujours au même thème de l'individu qui cherche une réponse à ses problèmes et ne peut la trouver qu'en lui-même. Tous mes films racontent finalement la même histoire : celle d'un homme à la recherche de sa dignité et les moyens qu'il emploie pour y accéder.
Cela m'a pris deux années pour écrire le scénario. J'ai abandonné plusieurs fois car cela posait vraiment de très gros problèmes. En particulier, il était très délicat d'adapter le style « intimiste » de Conrad. « Lord Jim » est presque uniquement composé de retours en arrière. C'est grâce aux souvenirs d'un personnage, Marlow, que nous prenons connaissance des faits. C'est une succession de récits imbriqués dans le récit principal et parfois il est difficile de savoir qui raconte l'histoire. Comme Dostoïevsky, Conrad utilise un narrateur pour présenter et expliquer le personnage de Jim. Jim, par lui-même, est extrêmement flou, fuyant. Ce fut un très délicat problème d'en faire un héros cinématographique sans altérer le sens de l'œuvre. En fait, le véritable problème de l'adaptation, c'est que nous avons affaire à des moyens d'expression radicalement différents dans leurs structures. Le roman, tel que le conçoivent Conrad, Henry James ou Dostoïevsky, est toujours une affaire de mots. Au cinéma, le stimulus, c'est l'image. C'est là où réside la difficulté : lors de l'adaptation d'un tel roman, il faut procéder à une véritable distillation du vocabulaire, il faut extraire des images de toute cette rhétorique.
De toute façon, une fois que vous avez décidé de faire le film, il faut bien le faire en termes cinématographiques. J'ai abandonné plusieurs fois, car j'avais peur de trahir les intentions de Conrad. Et puis j'ai eu l'occasion de lire certaines de ses lettres adressées à ses éditeurs et j'ai pu constater que lui-même n'était pas toujours satisfait de son travail. Cela m'a donné confiance. Et puis j'ai aussi l'avantage de pouvoir lire tout ce qui a été écrit au sujet de son œuvre depuis, disons, 1899. Je me suis décidé à essayer tout de même, avec l'aide de tous ces textes de critiques, de sociologues ou de psychologues sur Conrad et ses romans.
Il restait encore une difficulté : il fallait trouver en Orient un site qui soit resté tel qu'il était à la fin du siècle dernier. Cela nous a amenés à entrer en contact avec les chefs d'états et les discussions furent parfois longues et complexes.
Avec la Columbia, j'avais pratiquement carte blanche. La Columbia a vraiment été très bien de ce côté et m'a laissé toute initiative en ce qui concerne le montage. Il n'y avait qu'une restriction à cette liberté : elle concernait les délais de tournage. Et je peux vous assurer que nous nous en sommes rendus compte. Nous étions en train de tourner bien calmement, en prenant tout notre temps, quand j'ai reçu une information (d'une source que je ne dévoilerai pas) m'assurant qu'il fallait que tout soit fini pour le 10 mars, car la situation risquait de devenir dangereuse. Nous avons immédiatement commencé à travailler comme des fous. Nous tournions jour et nuit pour avoir fini à temps. Nous y sommes parvenus. Le 4, nous étions prêts à embarquer. Le 10, l'ambassade américaine de Phnom Penh était saccagée et l'ambassade britannique incendiée.
En un sens, cette situation m'a été favorable : les journalistes étrangers n'étaient pas admis à la frontière. Quand je tourne, je n'autorise personne à pénétrer sur le plateau. Certains reporters ont demandé un visa uniquement pour pouvoir assister au tournage, mais, de toute façon, j'ai refusé.
Dans les journaux, on vous explique toujours quels sont les procédés employés, les trucs. On vous dit : ce n'est pas une vraie tempête, cette poursuite a été tournée en studio, etc. Je crois que le seul intérêt de cette prose est de frustrer le public. Cela réduit à néant cette fameuse « suspension volontaire de l'incrédibilité ». Le miracle, au cinéma, c'est la crédibilité justement. C'est un art beaucoup plus « réaliste » que le théâtre. D'ailleurs, le public du théâtre est un public professionnel — nécessairement. Prenons un exemple dans « Cat On a Hot Tin Roof » : sur scène, la fille regarde la salle et brosse ses cheveux. Les spectateurs savent qu'elle se regarde dans un miroir, je n'ai pas besoin de le montrer. Au cinéma, je suis obligé de montrer le miroir. Sinon le public serait en droit de me demander : que fait cette fille ? Je vous disais qu'il ne faut

pas frustrer le public, cependant tout l'art du narrateur consiste à faire patienter le spectateur, lui faire attendre la révélation de ce qu'il ne connaît pas encore. C'est très difficile, c'est de la corde raide. Il faut à la fois participer de tout son cœur et savoir prendre du recul. Si le spectateur ne peut pas s'identifier et s'il devient conscient des moyens employés, tous les effets tombent à plat. Il n'y a plus de mystère. L'important, c'est de croire à l'histoire.

PROJETS

Parlons plutôt de mes projets. Car, depuis trois ans, je n'ai pu me consacrer à autre chose que « Lord Jim » : j'ai mis deux ans pour en écrire le scénario, un an pour le tourner.

Mon projet le plus immédiat est une adaptation d'un livre dont la Columbia vient d'acheter les droits : « Catch 22 », une histoire antimilitariste sur un ton mi-tragique, mi-comique. J'ai aussi deux autres scénarios originaux, directement écrits pour le cinéma, des histoires contemporaines qui mettent en scène des gens que je connais, des gens de notre époque qui parlent de problèmes contemporains, qui sont les nôtres. Rien n'est encore certain, mais ce qui est sûr, c'est que j'aimerais bien prendre comme point de départ un personnage ou une situation dramatique plutôt qu'une pièce ou un roman. J'en ai assez de ces gens qui vous attendent au tournant pour vous dire : « Ce livre, je le connais depuis vingt-cinq ans ; on ne peut pas se permettre de modifier une telle œuvre, ce serait de la trahison ». C'est ce qui s'est passé pour « Les Frères Karamazov » et c'est cela qui se passera certainement pour « Lord Jim » ; les gens ne peuvent pas comprendre que ces deux années que j'ai passées à adapter le roman de Conrad, je les ai consacrées à ne pas trahir l'esprit du livre. C'est comme pour « Les Frères Karamazov » : on me reprochait de ne pas faire le film en Russie ; moi, j'aurais bien voulu tourner là-bas, mais la M.G.M. avait bien trop peur qu'on prît le film pour un film communiste. Comment voulez-vous faire comprendre au public américain que Dostoïevsky n'était pas communiste ? Donc, après avoir passé neuf ans à modifier le travail de quelqu'un d'autre, je vais enfin travailler sur mes propres sujets. Des films qui concernent des gens précis, et non des épopées. Bien que « Lord Jim » soit un gros budget et ait été tourné dans de nombreux pays, ce n'est pas une épopée. Il y a de nombreuses péripéties et beaucoup d'action, mais ce n'est pas un film épique. L'action est interne. A aucun moment, on ne peut la considérer comme extérieure aux personnages. C'est à mon sens la différence essentielle entre le drame et le mélodrame. Je pourrais, si je le voulais, vous dresser toute une liste de films où l'action n'est pas inhérente aux personnages mis en présence mais est au contraire subordonnée aux événements extérieurs. C'est un système qui peut être efficace mais qui ne m'intéresse pas.

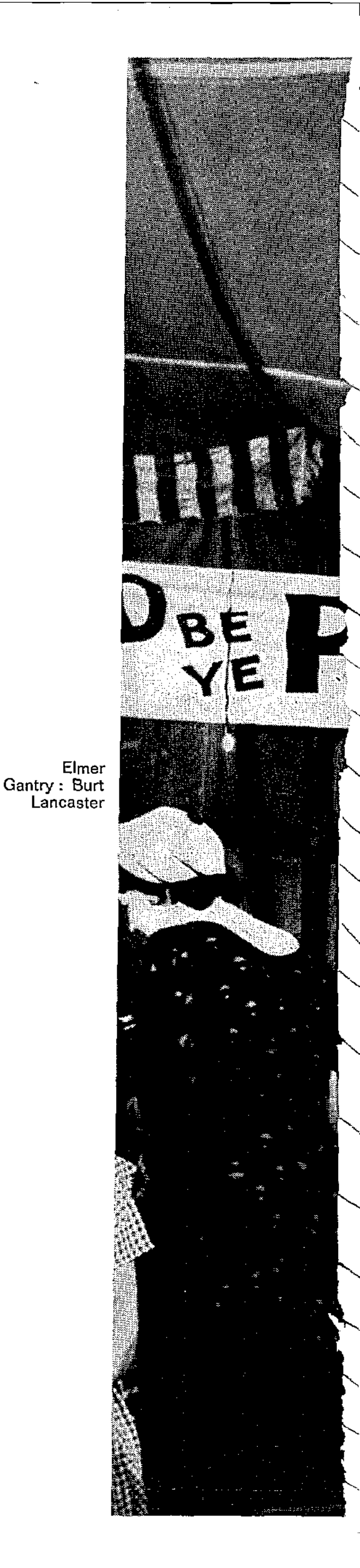
Personnellement, j'ai bien aimé « Ben Hur » ou « La Chute de l'Empire romain », j'ai même travaillé trois mois avec Zimbalist sur le script de « Ben Hur », mais il m'a fallu abandonner : je ne pouvais pas croire à cette histoire. Il me semblait que si cette foule avait vraiment foi en Jésus, elle n'aurait pas pu rester passive alors qu'il était crucifié. Ou bien, si c'est comme cela que ça doit se passer, je ne veux pas raconter cette histoire.

Aux débuts du cinéma, nous n'avions affaire qu'à des sujets à l'état brut. C'étaient les auteurs qui amenaient leur sujet. Ils avaient quelque chose à dire. Les histoires de gros sous ont commencé avec le parlant. On a essayé de dissocier auteurs et production, et ce au bénéfice du producteur. Et comment peut-on juger, s'il n'y a pas eu des projections-tests ? Tout cela demande énormément d'argent et les gens qui investissent des capitaux espèrent bien les récupérer — c'est la moindre des choses — mais ils n'acceptent de financer que ce qui a déjà fait ses preuves. Personne n'était chaud pour produire « Blackboard Jungle ». Il y avait toute sorte de bonnes raisons pour que ça ne marche pas. Mais le film a été un succès. On m'a dit : continuons la série. On me proposait quelque chose du style « The Return of the Blackboard Jungle Kids » ! Mais j'avais dit ce que je voulais dire avec ce film. Je ne voyais pas l'intérêt de continuer. Je n'ai plus de plaisir à m'occuper d'un film lorsqu'il est fini. Il y a un grand danger pour un réalisateur : assister à la première de son propre film. Il n'entend que louanges ou cris d'admiration hystériques. Mais je ne crois absolument pas les réalisateurs qui affirment ne pas se soucier du public. Du succès d'un film dépend toute la suite de votre carrière. Si « Blackboard Jungle » n'avait pas été un succès, je n'aurais jamais pu faire « Elmer Gantry ».

Quant au critique, il doit toujours garder présente à l'esprit cette question : pourquoi a-t-on réalisé ce film ? Même s'il semble vide de toute signification, peut-être est-il une expression et une critique de notre époque. Particulièrement lorsque le film a du succès. Je crois que le public, par instinct, sait découvrir ce qu'il y a d'important. Je me soucie plus de l'avis du public que de la critique. Les critiques veulent toujours trouver dans votre film autre chose que ce qui y est.

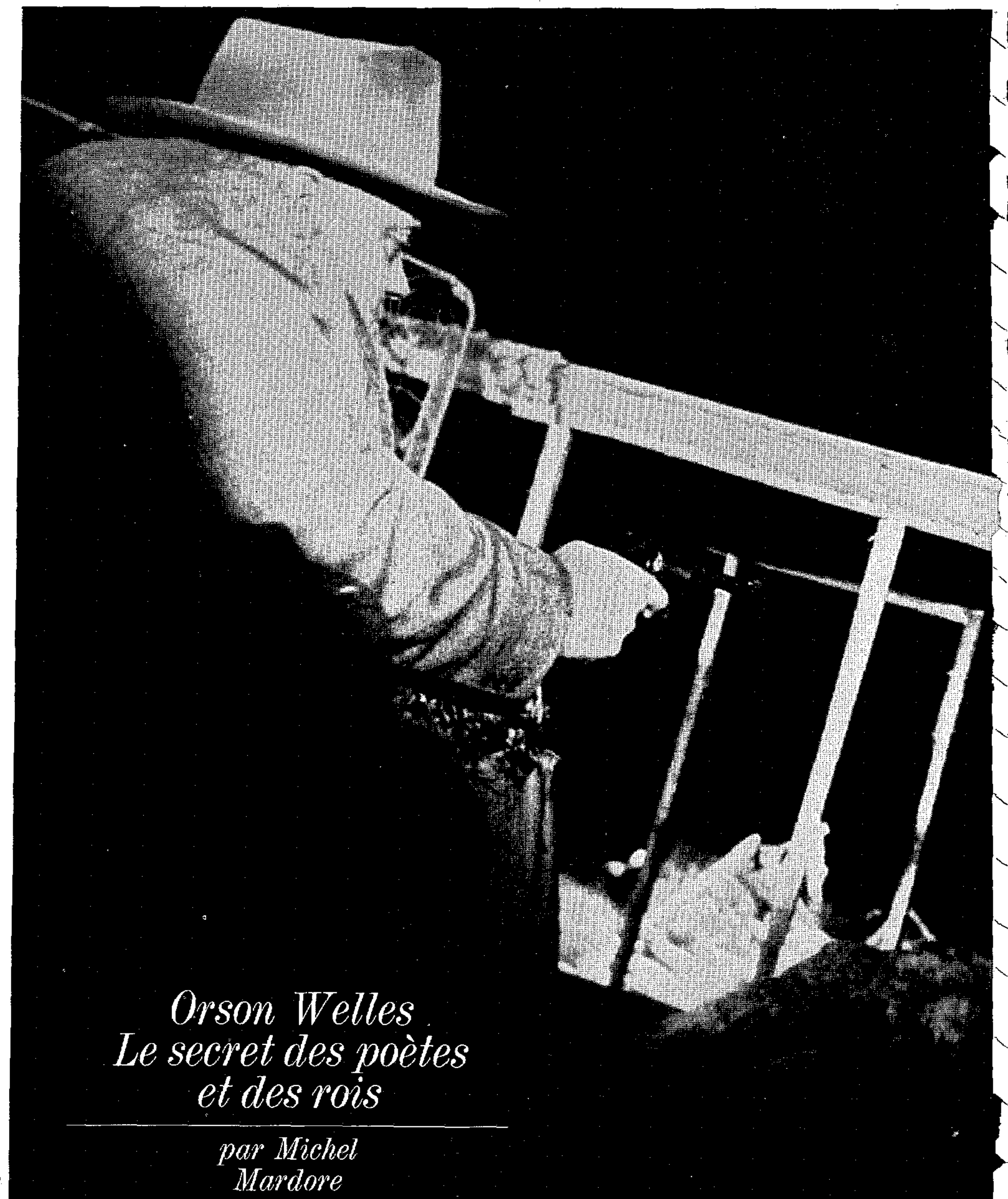
Je ne crois pas qu'il puisse exister de films sans message. Même s'il ne s'agit que de messages par omission... En ce qui me concerne, il me semble que la chose la plus importante au monde est la possibilité d'espoir. Je ne peux pas réaliser un film sans espoir.

(Propos recueillis au magnétophone, à Hollywood et Londres, par Michel Caen, Serge Daney, Jean-Louis Noames et Stacy Waddy.)



Elmer Gantry : Burt Lancaster

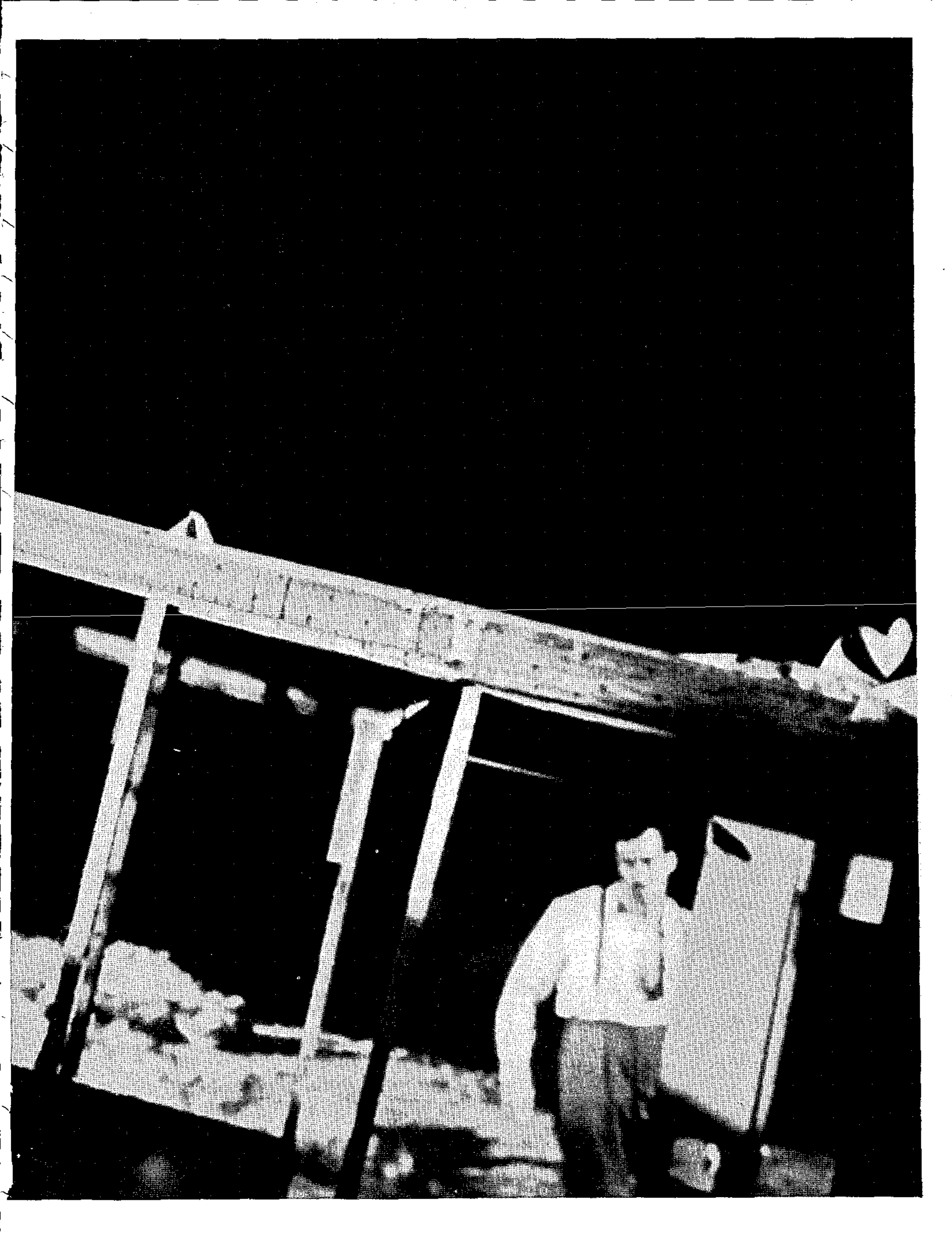
OOR, FOR Y
KINGD
IS THE
GOD
STAMENT LUKE VI 20
E G



TOUCH OF EVIL

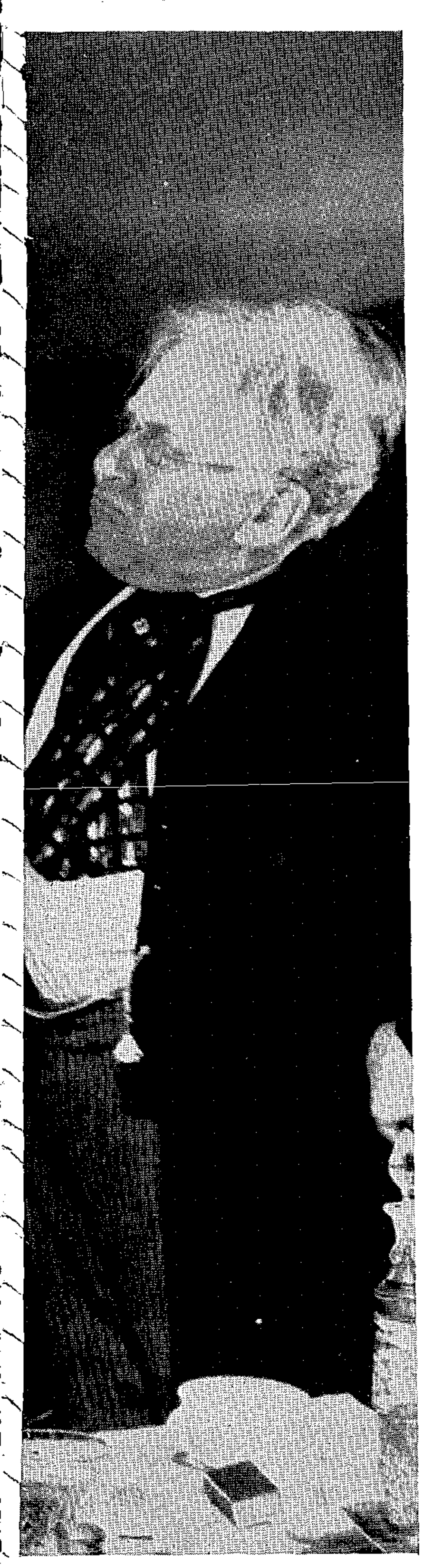
Orson Welles
Le secret des poètes et des rois

par Michel Mardore





CITIZEN KANE.



(suite)

(Lire la première partie de ce texte dans notre numéro d'avril 1965).

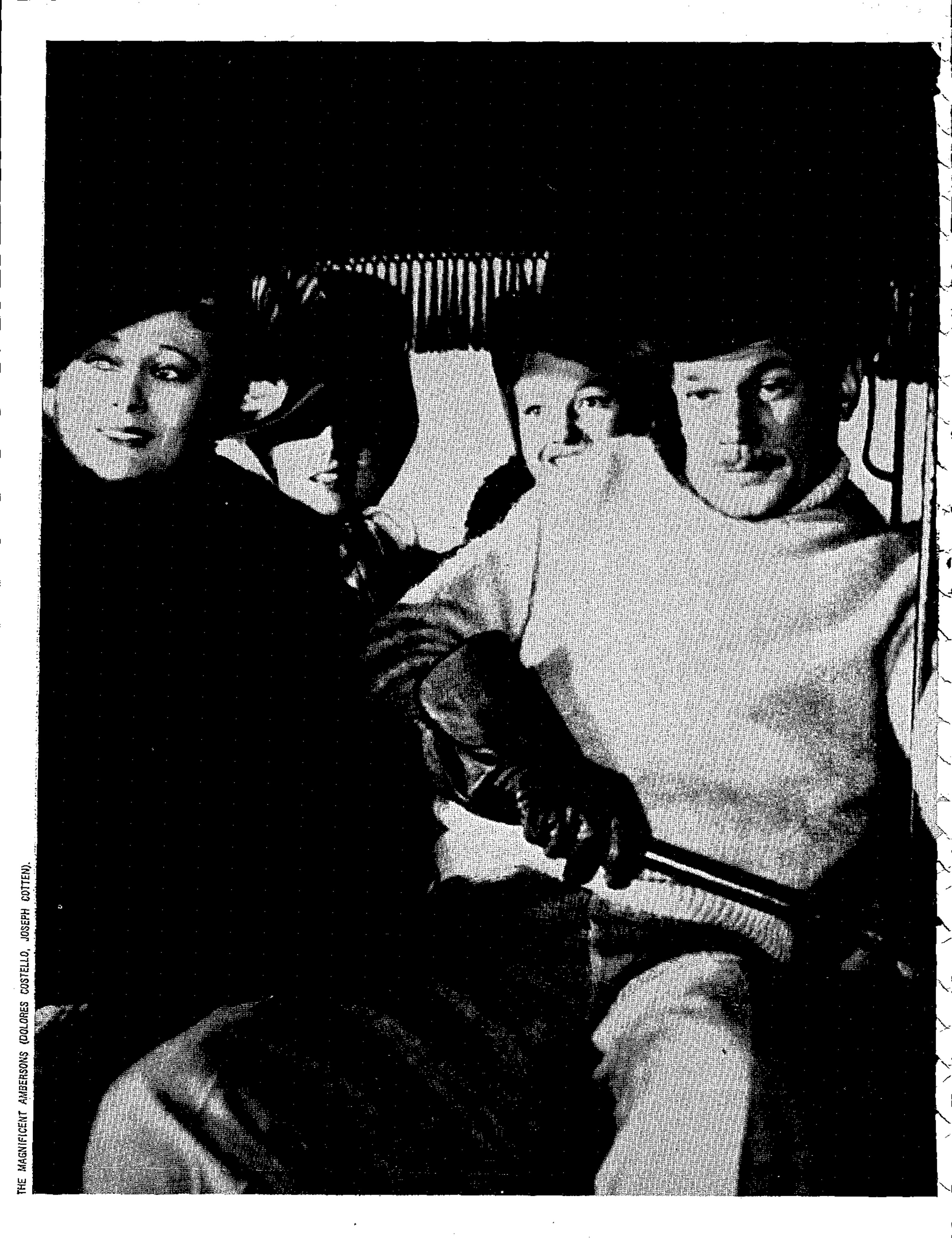
Le mythe du château invulnérable, dont le temps abat les défenses au point d'inverser la signification du symbole, ne constitue que la preuve la plus spectaculaire de la pérennité de l'enfance. Le goût du jeu, le recours au masque, impriment sur l'œuvre et la personnalité de Welles des traces analogues. Et dans le détail des films, les « Rosebud » ne doivent pas manquer. Pourtant le regard du cinéaste se tourne plus volontiers dans la direction du futur. Dès « Citizen Kane », en brûlant le fameux traîneau, il détruisait une piste. La nostalgie de l'enfance, le paradis perdu, ne trouveront pas en lui de chantre complaisant. Tout juste un moment de faiblesse, le bout de l'oreille sudiste qui pointe dans les « Amberson », en hommage à une civilisation du bonheur que Welles n'a guère connue. La vérité dans l'affaire, et pour une fois les biographes s'accordent, c'est que la frustration initiale de Charles Foster Kane répète le grief de son créateur. Welles n'en finirait pas de vivre l'enfance dont sa précocité le priva. Mais il n'en parle jamais. Quand les personnages de ses œuvres font retour au passé, ils ne remontent pas plus loin que leur jeunesse « d'adultes ».

Si le tabou de l'enfance occulte l'expression des souvenirs, comment Welles exprime-t-il ses regrets et ses craintes, alors qu'il se devine prisonnier d'une super-néoténie ? Par le contraire, l'obsession de la vieillesse et de la mort. « Kane » feignait d'embrasser une vie entière, mais c'était pour étreindre le néant. Jusqu'à cette explosion qui volatilise le héros du « Procès », Welles n'a jamais varié dans sa peinture de la mort et de la destruction. Et si, nous l'avons constaté, les grimages de la vieillesse tenaient encore du jeu dans « Citizen Kane », une angoisse plus vraie ne cessera d'envahir les œuvres postérieures, comme une gangrène.

A cet égard, « M. Arkadin » revêt l'aspect d'un témoignage exemplaire. Ce film-bilan nous dévoile, sous la forme d'une parabole, d'une folle rêverie, l'examen de conscience auquel se livre Orson Welles. Film de la quarantième année, comme « Citizen Kane » était celui de la vingt-cinquième. A l'âge où chaque homme additionne ses échecs et ses réussites, examine les reniements et les vœux accomplis, juge l'irrémédiable du temps écoulé, Welles compose une amère sarabande. « Arkadin » est une chasse à courre où la peau des hommes ne coûte pas cher, une suite de fêtes dans un château de carton, l'univers de l'imposture (le film s'intitulait primitivement « Masquerade »). La frénésie et la splendeur barbare de la fête ne couvrent qu'à demi la sordide réalité des faillites morales et physiques. « La perruque d'Arkadin se décolle », notait à la première vision du film un Truffaut désappointé, qui prenait Van Stratten pour le personnage principal. Oui, la perruque se décolle : amertume, ironie, indifférence ? Jamais Welles ne parut plus majestueux, ni plus fragile, plus dérisoire. Un roi de carnaval. L'hommage aux biens de ce monde (en particulier l'argent, nerf moteur de ce film, qu'il dope avec une acuité hallucinante), cet hommage se double d'une dérision qui confine au nihilisme.

La fausse gloire, la « fortune », ont abandonné le « Wonder Boy », qu'inquiètent les premières rides. La scène-clé de « M. Arkadin » pourrait bien se résumer dans le geste de Welles découvrant Akim Tamiroff, vieillard égrotant et sale, caché tout habillé sous une couverture, dans la chambre d'une putain. Arkadin assassinera bientôt le misérable Jacob Zouk, mais pour l'heure il le grâcie avec un sourire. « Qu'est-ce qui vous fait rire ? », demande le pauvre Zouk, tremblant de tous ses membres. Et Arkadin de répondre : « Je pense à la vieillesse ».

Bien sûr, tout est apologue, dans ce film de conteur oriental. Il faut savoir lire en filigrane, discerner la souffrance derrière les fables. Cette galerie de visages marqués, de ruines humaines (Oskar le drogué, et Burgomil Trebitsch l'antiquaire, et le dresseur de puces, et la baronne Nagel, et Sophie la vieille peau, et Jacob Zouk, et tous les autres...), ce long cortège triste de masques hideux, plus proche d'Ensor que de Goya, répète à l'infini le même portrait de l'homme déchu, comme les miroirs ultimes de « La Dame de Shangaï » répétaient inlassablement la même figure du crime. Le désenchantement du passé, l'occlusion de l'avenir, voilà les barrières entre lesquelles se débat la créature wellesienne. Donc, Welles lui-même. Le pathétique a pris une couleur autre que celle des mélancolies sans danger qui agrémentaient « Citizen



THE MAGNIFICENT AMBERSONS (DOLORES COSTELLO, JOSEPH COTTEN).



Kane ». Pourtant, il existe ici encore un écran. L'auteur ne parle que par antiphrase. L'apparence de son personnage, en l'occurence Gregory Arkadin, demeure intacte et prestigieuse.

Cela ne dure pas. Moins de deux ans après, et peut-être à cause du massacre de « Dossier secret » par les distributeurs, Welles renonce à défendre son masque le plus superficiel. Sa composition du rôle de Quinlan, dans « La Soif du mal » — pourtant annoncée par certaines de ses interprétations « commerciales », en particulier celle du « Salaire du Diable », la même année — étonne la critique et le public. Le personnage est repoussant : adipeux, mal rasé, couvert de sueur et de crasse. Dernier avatar de celui qui ne pouvait jouer que les rois ?

Un tel masochisme renchérit sur une évolution inévitable, et prévient peut-être la plus grave injure, son constat par autrui. Les moralistes assurent que, à partir d'un certain âge, on a la tête (et le corps) qu'on mérite. Comme tout Narcisse, Welles identifie l'être et le paraître. Le svelte héros qui faisait pâmer les jeunes filles dans « Jane Eyre » (1943) est devenu ce pachyderme poussif ? Inutile d'aller contre le sens de l'Histoire. Mieux vaut piétiner l'image romantique, et atteindre la grandeur par la monstruosité et l'abjection. D'où ce Quinlan fellinien, en qui la chair impose sa loi, pour mieux aveugler le spectateur sur le tourment réel de l'interprète. En se donnant la tête de Zouk, Welles prenait en 1957 vingt ans d'avance sur le film autobiographique, style « Kane-Arkadin », qu'il ne manquera pas de tourner entre 1975 et 1980.

Pour les sceptiques, rappelons que, dès « Othello », Bazin ou Bessy avaient noté que le cérébral shakespearien s'inquiétait fort de sa « ligne », tout en dévorant des steaks énormes. Dix ans plus tard, tandis qu'un journaliste mâle s'émerveillait de la majestueuse corpulence de Welles, une consœur également journaliste détaillait, avec la perspicacité impitoyable propre à la gent féminine, le « visage envahi par la cellulite » et « l'obésité maladive » de l'ex-époux de Rita Hayworth.

Si la preuve par le steak trop cuit répugne aux délicats, rappelons-leur le nez de Cléopâtre, à défaut d'une référence à Saint-Simon, qui nous aurait permis la commode division de l'œuvre wellesienne en « Avant » et « Après ». Car il faudrait en finir avec la légende qui campe un Welles théoricien, dont les fidèles comme les détracteurs ne retiennent que le système : profondeur de champ, contreplongées, objectifs à court foyer, trucs de montage, etc. Si un manuel de rhétorique suffisait pour bâtir un chef-d'œuvre, tous les pillards (ou disciples) devraient égaler ou surpasser leur maître et modèle. Puisque cela n'arrive pas souvent, il faut bien croire que tout est dans le tempérament, le « caractère ». On s'en veut de rabâcher les vérités premières, mais la répétition des mêmes erreurs exige une perpétuelle mise au point. Hitchcock, Lang, Eisenstein, Welles, que persécutent une foule de plagiaires, ne souffrent pas les imitateurs, et les ridiculisent, dans la mesure où ils n'ont jamais cessé d'exprimer dans leurs films les tendances profondes, obscures, uniques, de leur personnalité. A cet égard, nous l'avons dit, l'énigme demeure intacte. On les prend pour des philosophes, des calculateurs. Or, ce sont des poètes. Mais à la différence de beaucoup, après avoir subi l'impulsion irrésistible qui déterminera chaque fragment de leur « style », ils ordonnent cette matière brute, la plient à une raison. De là vient le sentiment qu'il n'est pas difficile de les imiter. Chacun s'imagine dans la peau de la concierge parlant de Picasso : « Mon petit-fils de trois ans pourrait en faire autant ». Or, les conditions du « décalque » ne réapparaissent jamais absolument, et la copie engendre l'échec. N'oublions pas qu'un exercice de style aussi célèbre que « Le Cuirassé Potemkine » fut d'abord une suite d'images impressionnistes, composées d'une manière intuitive. Le montage seulement, effectué par un cinéaste âgé de vingt-cinq ans, allait transcender le film par les mathématiques fabuleuses d'une géométrie et d'un rythme abstraits, qui enchantent toujours les professeurs de cinéma. Welles ne procède pas autrement : on sait l'importance qu'il accorde au montage, le temps qu'il y consacre. La notion « d'esthétisme gratuit » confine à l'absurde, quand on voit cet homme conduit par les décrets bizarres autant qu'impérieux, donc secrets, de l'intuition la plus physique. Mais le portrait d'un dévôt technicien rassure davantage que l'approche d'un individu qui réalise par son art la totalité de son être. Inclure dans les beaux mouvements de grue cette respiration du sang, de l'épiderme, des tripes, voilà qui contredirait une doctrine trop répandue : le cinéma doit exprimer le monde, la vie, mais l'artiste doit rester hors le monde, hors la vie ! De cette aberration intellectuelle, fut victime entre autres le seul film où Welles risqua une approche égalitaire de la Femme. En général, qu'elles appartiennent à la catégorie des agneaux bêlants ou à celle des loups, les femmes wellesiennes sont tenues à distance respectueuse. Si l'on peut dire, ce sont des corps étrangers, plus que des objets. Rien d'étonnant à cette attitude infantile, qui recoupe les observations antérieures sur la psychologie de Welles. Le petit prodige faisait l'amour à dix ans, mais il ne cessa de confondre l'érotisme et la gymnastique, avoue-t-il lui-même, que vers l'âge de trente-trois ans, lors de son bref hymen avec Lea Padovani. L'échec de cette union révèle d'autant mieux un désir de fuite, la crainte de tuer Narcisse. D'une manière significative Welles a fait de sa troisième femme, Paola Mori et comtesse de Cifagio, la fille d'Arkadin, Raina.

Ce qui prouve une certaine lucidité. Au même désir de domination, joint à la peur des responsabilités, il faut rattacher son refus de posséder, sa haine des collections et des collectionneurs (haine ambiguë, bien sûr, où l'appétit de puissance est affolé par l'ampleur du monde à conquérir). L'attitude envers les femmes ne constitue qu'un élément à l'intérieur d'un gigantesque complexe.

Ce film privilégié, seul de toute l'œuvre wellesienne à mettre une femme en vedette (son titre en indique déjà la singularité), ce film d'apprenti-sorcier a inspiré une foule d'articles et quelques livres, dont une prétendue misogynie fournissait le motif. En gros, « La Dame de Shangaï » aurait « démystifié » certain tabou de la société américaine. Métamorphosant Rita Hayworth, Femme-idole par excellence, en une mante religieuse guidée par le plus vil intérêt, démasquant la Bête sous les traits de l'Ange, Welles aurait piétiné le Veau d'Or et cent fois mérité son exil. Que l'enfant terrible ait voulu renverser une convention, créer un choc, cela ne fait guère de doute. Pour « Citizen Kane » il n'avait pas agi d'une manière différente. Mais il faut toute la distorsion mentale dont la critique est capable, et sa méconnaissance des données humaines les plus élémentaires, pour voir dans « La Dame de Shangaï » un acte perfide, une mesquinerie misogyne. C'est compter sans la générosité des partenaires en cause. La férocité de « La Dame de Shangaï » résulte d'un sublime duo d'amour entre Rita Hayworth et son ex-mari. Leur dernier.

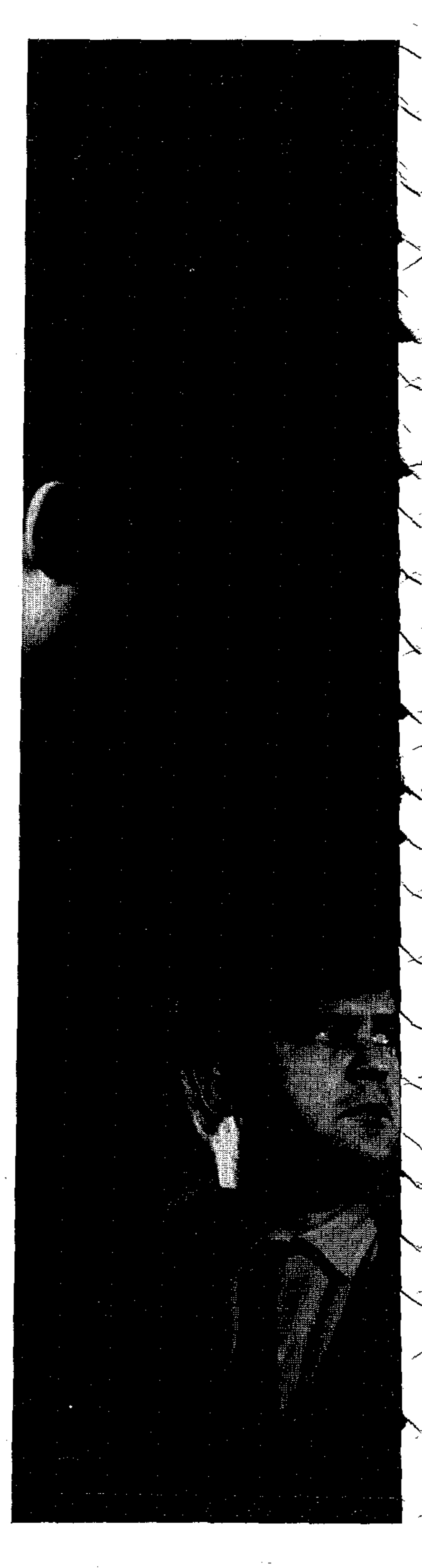
Le mariage du « Wonder Boy » et de la fameuse « Pin-Up » avait été sans doute un mariage d'orgueil. Après la rupture du contrat avec la R.K.O., Welles cherchait à se prouver qu'il était toujours le garçon le plus extraordinaire du monde. Quoi de plus naturel que d'épouser la plus belle fille du monde ? Rita, de son côté, subissait l'attraction naturelle qu'exercent les grosses têtes. Le couple préfigura l'inquiétant Janus des tandems inversés, dont Marilyn Monroe et Arthur Miller ont fourni le plus triste et récent exemple. N'empêche, l'orgueil et l'amour des contraires ne conduisent pas toujours à la ruine et au suicide. Rita-Orson s'admiraient beaucoup, ce n'est déjà pas si mal. L'anecdote célèbre — Welles convoquant les journalistes en pleine nuit pour leur faire apprécier le sommeil de sa femme — montre que, par delà l'orgueil du Mythe, le futur réalisateur de « Shangaï » tenait à dévoiler une présence humaine, sans truquage, capable de résister à un puissant renversement des tendances. Toujours l'orgueil. Si ces deux êtres divorcèrent, ce fut par usure du bel canto. Rita ne pouvait plus tenir le sommet de la gamme. Leur estime réciproque n'en fut pas entamée, et lorsque Welles proposa le sujet du film à sa « Dame », rien n'avait changé. Il faut s'ôter de l'esprit que ce fut une œuvre de sabordage, comme la critique le prétend. « La Dame de Shangaï » fut, au contraire, conçu à la manière d'un défi, pour vaincre et non périr. Les propos de Welles ne laissent planer aucun doute. Rita Hayworth fut prévenue des risques, et les accepta. L'entreprise était lucide et franche, sans tromperie. Pourquoi, dans ces conditions, un tel acharnement dans la destruction du personnage d'Elsa ? Pourquoi cette pourriture sous une surface magnifique, enchanteresse ? Le vertige et la folie du monde, la corruption et l'apocalypse, le mythe de la femme américaine, bien sûr cela existe, mais afin de rendre à l'hommage de Welles une dimension shakespearienne. Là où chacun croyait déceler une misogynie impitoyable, s'insère le plus prodigieux des actes d'amour.

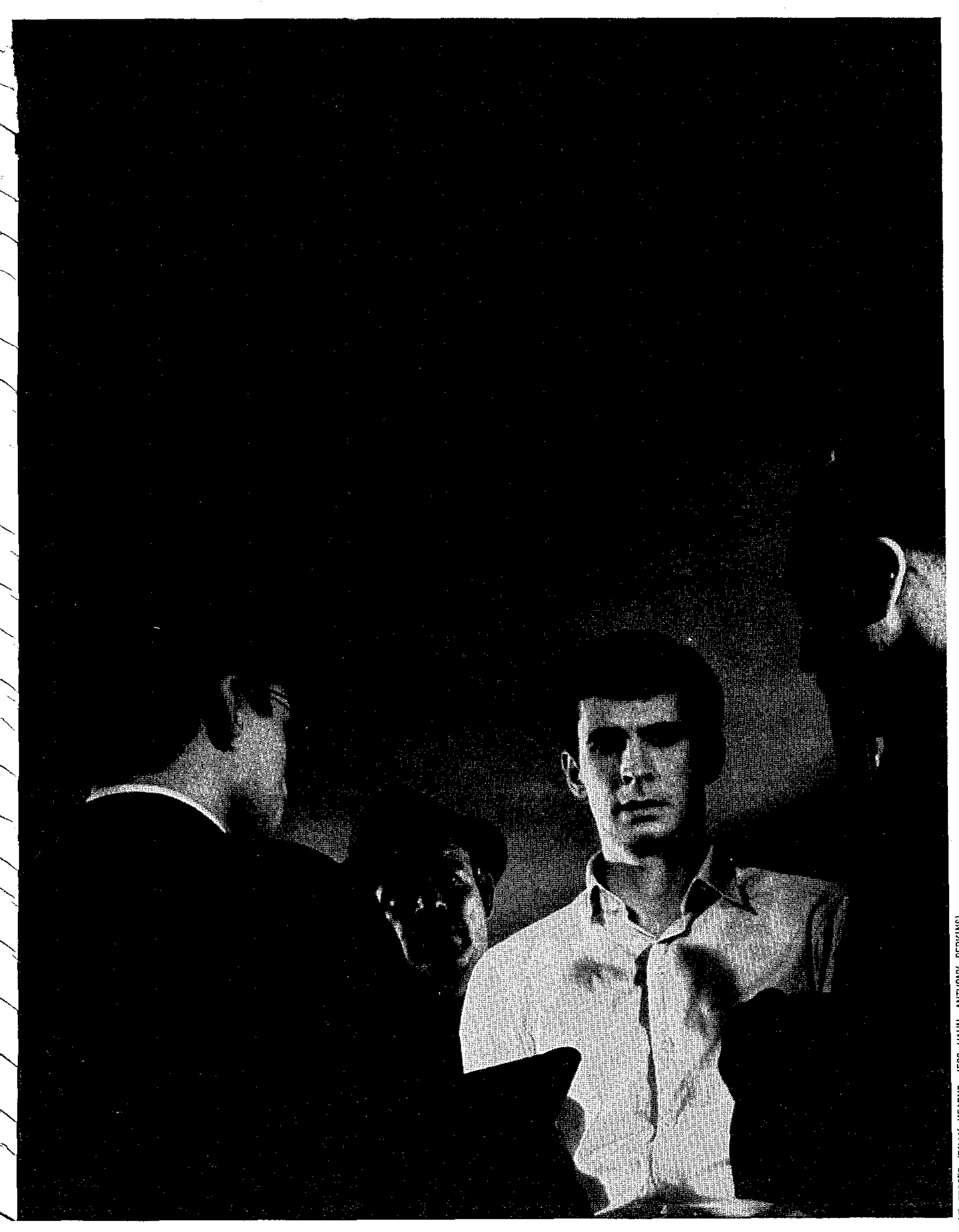
Un égocentriste comme Welles ne peut rien donner à autrui, par définition, mais il peut mettre autrui à la place qu'il occupe, lui, l'unique. Durant leur mariage, Welles n'avait tourné aucun film avec sa femme. Donc il ne lui avait offert aucun cadeau digne de son rang. Avec « Shangaï » il se rattrapera. Il lui donnera la plus belle chose qu'un homme puisse offrir à une femme. Rita Hayworth jouera le rôle d'Orson Welles, elle sera Orson Welles.

Première étape, Orson coupe les cheveux de son héroïne, en grande cérémonie. Donc, il la « masculinise » symboliquement, et lui fait renier le mythe d'hyper-féminité qu'elle incarnait. Deuxième étape, il centre le film autour du rôle féminin, pour la première et dernière fois de sa carrière.

Troisième étape, il choisit pour lui-même le rôle de l'innocent, du type bien, du faire-valoir. Là encore, ce sera pour la première et dernière fois jusqu'à ce jour (Othello semble un frère de Michaël, mais en fait, dès le début du film, il est posé comme un meurtrier). D'habitude, Welles se réserve de « jouer les rois » (c'est-à-dire le rôle du Père, symbole de virilité). Les personnages qui incarnent les notions de sécurité, de justice, de bonheur, etc., sont par conséquent des personnages féminins par nature (même si Charlton Heston tient le rôle : Vargas dans « La Soif du mal »). Dans « La Dame de Shanghaï » Welles a un rôle « féminin », celui de Michaël, justement parce que le rôle « masculin » est confié à Rita. Inutile de souligner combien Elsa Bannister, personnage « démoniaque », s'insère dans la lignée des « bigger than life » que Welles aime interpréter d'ordinaire.

Conclusion logique : les monstres finissent en solitaires. Si Michaël O'Hara ne prend pas Elsa mourante dans ses bras, ce n'est pas pour choquer, par sa « cruauté », les vieilles filles du Wisconsin. Simplement, dans une tragédie shakespearienne, il ne viendrait à l'idée de personne d'aller bercer Othello ou Macbeth moribonds. Elsa appartient à





LE PROCES (BILLY KEARNS, JESS HAHN, ANTHONY PERKINS).

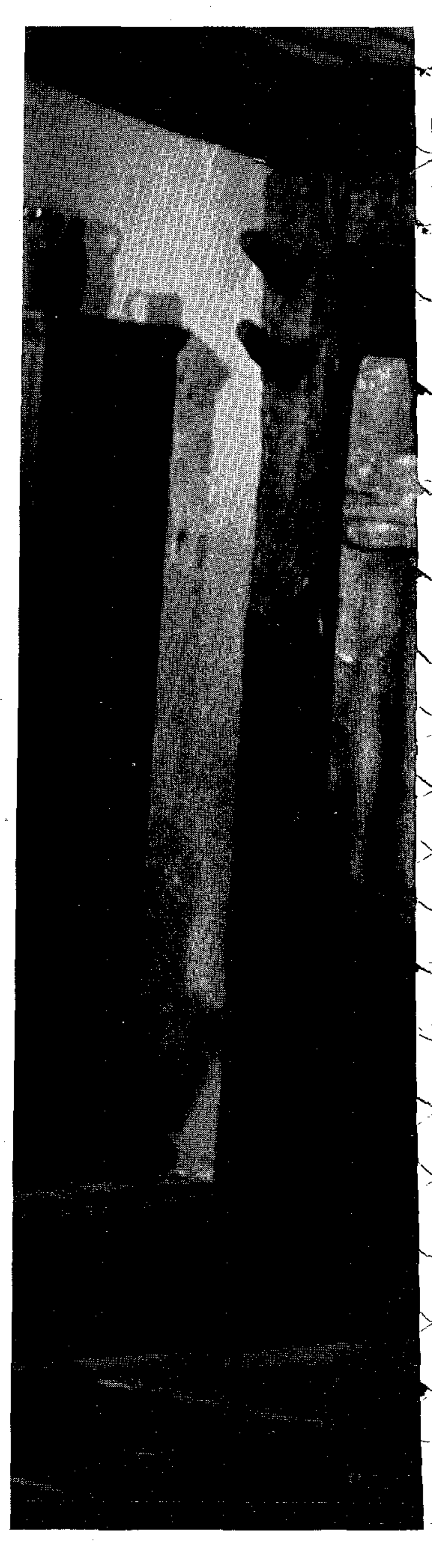
la même lignée. Elle subit le même sort. La politique de grandeur se paie cher. Welles exilé, Rita Hayworth chassée du box-office, cela met hors de prix le plaisir de l'échange, du transfert. Du moins cela nous procure la satisfaction de vérifier que le génie, lui, ne rabaisse personne. Il hausse autrui à son niveau. Pour une fois, donner à quelqu'un le sale rôle, c'était lui décerner le plus beau compliment du monde. Une preuve de *confiance surhumaine, pour un homme* tel que Welles.

La prétention, la *hauteur du caractère,* ne trouvent leur justification que dans une exigence incomparable envers soi-même. Corollaire de la fierté wellesienne, sa représentation du monde recèle *une permanente mise en doute,* proche de l'auto-critique. Chez lui, la Roche Tarpéienne jouxte le Capitole. On ne saurait parler avec justice de son emphase et de son baroquisme, sans évoquer les signes de destruction qui contestent l'apparente certitude. Pour ne pas revenir sur l'obsession de la mort, de la décadence, on peut souligner l'humour, le scepticisme noir, qui colorent et parachèvent l'œuvre de Welles, en guise de contrepoids à la solennité du propos et du ton. Oui, il faut sourire à la vision du « Procès », goûter la sombre et terrible ironie de « La Dame de Shangaï », de Quinlan, d'Arkadin. Les Français sont assommants : entre le vaudeville et le sérieux du Pape, ils éprouvent la plus grande peine à concevoir le burlesque de la tragédie. Voilà encore un point qui échappe aux imitateurs, après le mystère de cette « forme » instinctive, animale, *confondue par eux avec le travail* de la règle à calcul et des tables de logarithmes. Cela dit, ne nous arrêtons pas à une évidence de surface.

Quoique méconnu, l'humour de Welles dissimule (ou découvre, selon la manière de percevoir les choses) une *contestation* plus vaste. Quand Welles précise qu'il axe ses films sur une recherche (idée du labyrinthe) et non sur une poursuite, il nous fournit la clé. Cette grille décrypte l'œuvre entière, mais « Arkadin », une fois encore, contient la réponse la plus nette à la question primordiale : qu'est-ce qui fait courir Orson Welles ? (la formule doit être prise au pied de la lettre, puisque la boulimie géographique conditionne cet homme. Courant le monde, il dévore les paysages dans la vie comme dans ses films. Frappante est sa révélation qu'un site capturé une fois par sa caméra devient à ses yeux un cadavre. Raymond Roussel, de même, changeait d'itinéraire pour ne pas revoir les *lieux de son enfance.) Donc, que souhaite* Arkadin lorsqu'il charge Van Stratten d'enquêter sur son passé ? Négligeons le motif anecdotique, l'assassinat des témoins de ses crapuleries antérieures. *Dans le cas d'Arkadin, comme* dans celui de Kane, la connaissance d'un individu s'opère de l'extérieur. Notion très moderne du « soupçon », dont nous avons déjà parlé, qui définit l'objet par son contour et non par son contenu. En théorie, on cherche un Secret. En fait, la recherche se suffit à elle-même, car il n'y a pas de secret. ou bien le secret véritable dépasse *l'entendement. La connaissance foudroie* le questionneur (Macbeth) ou le questionné (l'avion d'Arkadin s'écrase vide). Lorsque, dans l'exergue de « M. Arkadin », le poète répond à l'offre du *roi : « Donnez-moi tout ce que vous* voudrez, Sire, sauf votre secret », il est évident que nous assistons à un dialogue d'initiés, de complices. Le Poète (c'est-à-dire l'artiste en général) et le *Roi (qui exécute dans la vie publique* le projet de l'artiste) se définissent de la même manière. Egocentristes, ils ne s'occupent guère du secret d'autrui. Leur propre secret les satisfait (ou les *tourmente : cela revient au même),* qui motive leurs actions. L'un et l'autre connaissent parfaitement leur rêve intérieur. Ce qui les intéresse davantage, c'est l'extérieur.

A la limite, Arkadin n'existe pas. A partir du moment où Van Stratten annonce « J'ai tout dit », dès qu'il conteste la personnalité d'Arkadin, l'avion tombe, privé de son pilote. Welles nous donne à *comprendre, par cette fable déchirante,* son drame intime. Trop aristocrate pour croire à la postérité (ambition qu'il juge dérisoire et vulgaire), indifférent à la gloire qu'apporte la *mode, il sait que l'existence des poètes* et des rois se mesure dans le regard d'autrui. Pour le rêve intérieur, le poète et le roi possèdent une marque de reconnaissance, le « character » (Vailland *aurait traduit : « l'homme de qualité* », cf. « L'Eloge du cardinal de Bernis »). Pour l'extérieur, il leur faut être nommés par la voix des autres. Ils ne demeureront poète et roi que dans la pérennité du *nom, c'est-à-dire la définition* extérieure de leur être.

Voici donc l'expérience d'Arkadin, ébauchée maladroitement autour de Kane, mais vécue si intensément par Welles durant les quinze années suivantes, jusqu'à la réalisation de cet apologue autobiographique. Arkadin feint l'amnésie, l'oubli de sa connaissance intérieure, pour demander à Van Stratten d'effectuer la recherche de la connaissance extérieure. Pendant toute la durée de « l'enquête », en accumulant les témoignages, Van Stratten fabrique Arkadin en tant qu'individu public. Les *témoins assassinés, il ne reste que la* connaissance orale, c'est-à-dire le prononcé du nom. Image idéale, Arkadin concrétise le rêve des rois : la connaissance de soi-même par l'extérieur, *sans support « physique », donc sans* dette ni obligation. Faille du système, la nécessité de conserver un évocateur du nom. Dès que Van Stratten refuse de jouer le jeu, il anéantit, au sens *strict du terme, l'être qui n'est plus* nommé. Ainsi disparaissent les poètes et les rois. Ainsi disparait Dieu. — Michel Mardore.





CHIMES AT MIDNIGHT (JEANNE MOREAU, MARGARET RUTHERFORD).

TONY RICHARDSON AVEC LA « MAQUILLEUSE DE CADAVRES », ANJEANETTE COMER : THE LOVED ONE.

MARLON BRANDO ET BERNHARDT WICKI : MORITURI.

Les invités d'Hollywood

par Axel Madsen

Si le public et la critique rangent encore le cinéma en « écoles » nationales et identifient le septième art d'un pays et ses créateurs à la mode, les cinéastes eux-mêmes doivent faire face à une toute autre réalité. Antonioni, Visconti, Germi et le tant rabaché néo-réalisme veulent dire l'Italie ; Truffaut, Resnais, Godard et la fameuse vague, le cinéma français ; « jeunes gens en colère », Tony Richardson, Jack Clayton, Lindsay Anderson et Bryan Forbes sont l'Angleterre. Moules bien commodes, c'est entendu, mais totalement dépassés aujourd'hui, où le cinéma connaît une internationalisation totale, provoquée par des nouvelles données économiques, mutation qui, si elle laisse encore le temps de la méditation aux Sadoul et aux Malraux d'un cinéma des patries, bouscule singulièrement les travailleurs du cinéma à tous les échelons.

Truffaut met les points sur les i quand il se dit pessimiste « en songeant qu'après Bourguignon et Gaisseau, en 1965 ou 1966, Clouzot, Vadim, Resnais, Enrico, Malle, de Broca, Bresson, Godard, moi-même et probablement d'autres seront amenés ou contraints à tourner nos films à l'étranger et, ce qui est plus grave, dans une autre langue que la nôtre ».

En effet, Gaisseau, après le succès de son *Ciel et la boue,* a tourné un film sur le New York « ethnique », Bourguignon a tourné *The Reward* à Hollywood, Jean-Luc Godard *Le Mépris* en Italie avec de l'argent américain, de Broca est aujourd'hui un salarié de United Artists avec *Chinese Adventures in China,* tout comme l'est Malle, faisant *Viva Maria* au Mexique, tandis que Vadim vogue depuis un an entre Paris et Hollywood, apparemment indécis avant le grand saut.

Mais, s'il est encore possible de parler d'un « cinéma français », la matérialité des êtres et des choses ne se pouvant reconnaître que dans une certaine immobilité, une effarante évolution a brouillé le cinéma d'outre-Manche. Causalité ? Nécessité ? Manque de barrière linguistique ? Disons qu'il y a un cinéma anglo-saxon d'où il est pratiquement impossible de démêler nationalités britanniques et américaines (les « nominations » pour les Oscars cette année en sont une preuve éclatante). Vouloir expliquer cela en disant que le cinéma anglais est une colonie de Hollywood où que les Barbares californiens ont pillé les joyaux artistiques de la Couronne serait absurde : il y a eu rapports et apports dans les deux sens.

Mais voyons les choses par l'autre bout de la lorgnette.

L'attitude de Hollywood envers le cinéma européen dit « d'auteurs », est plus que bienveillante. Les facteurs sont multiples : complexe d'infériorité, presque historique, de l'Américain devant les arts du Vieux Monde ; succès d'estime et succès aux guichets de plusieurs œuvres et même d'un certain cinéma européen et, inversement, fiasco, auprès d'un public américain nanti et difficile, du cinéma de routine hollywoodien ; prise de conscience (chiffres des recettes à l'appui) d'une évolution vers un meilleur cinéma ; prise du pouvoir d'une génération de cadres légèrement plus jeunes ; snobisme non négligeable de l'intelligensia toujours tournée vers l'Europe ; et une lente — effroyablement lente reconnaissance du metteur en scène comme « auteur » de l'art cinématographique.

Pourtant l'Atlantique est toujours là, et la « grande flaque d'eau » n'a pas rétréci. L'extase de certains critiques et d'un certain public européen ou (puisque nous en sommes aux points sur les i) d'une certaine critique et d'un certain public français devant les cinéastes « à tout faire » dépasse la compréhension de la plupart des cinéastes et cinéphiles américains. Ce que nous voyons dans Samuel Fuller, dans John Ford vieillissant ou dans Alfred Hitchcock tout court laisse l'« honnête homme » américain perplexe. Il peut suivre notre « dialectique » jusqu'à la nouvelle écriture, les théories brechtiennes sur la distanciation, découvrir et apprécier un cinéma indigeste qui montre la pensée en mouvement plutôt que l'événement en action, avaler notre effacement de la barrière entre le cinéma d'art et le cinéma commercial ; mais, quand nous commençons à parler de métaphysique au second degré à propos d'un vieux suspense R.K.O. d'Hitchcock, il perd pied, s'esclaffe de rire ou jette un regard de côté qui semble demander si l'on se fout de sa gueule ou s'il faut appeler un psychiatre.

Aux échelons exécutifs des tout-puissants studios, il y a donc eu une main tendue. « Qu'ils viennent, ces Jeunes Turcs. On est prêt ! » était l'ordre du jour il y a un an, non point de la collectivité entière de Hollywood, mais de quelques vice-présidents ou présidents de studios, de quelques producteurs aux horizons moins bouchés que les autres. Quatre sont venus, et le bilan est une bien triste et amère victoire.

Puisque l'Histoire nous enseigne que l'ironie est rarement absente des affaires humaines, commençons par la bombe que Tony Richardson et quelques-uns de ses compatriotes ont posée avec humour et innocence chez Metro Goldwyn Mayer.

« The Loved One » fut écrit par Evelyn Waugh à la fin de son séjour de quatre mois à la Metro, en 1947. Le romancier anglais était venu à Hollywood pour tirer un scénario de son roman « Brideshead revisited », que la M.G.M. avait acheté en 1945 pour 40 000 dollars. Derrière sa Remington et sa secrétaire blonde, Waugh essayait vaillamment d'inventer fondus au noir et dialogues « mi-atlantiques ». Selon plusieurs publicistes à la mémoire longue, Waugh fut absent de son bureau, souvent pendant plusieurs jours de suite, et quand ils lui demandèrent pourquoi, le romancier dit qu'il avait découvert un endroit fascinant et qu'il avait l'intention d'écrire un bouquin sur ce sujet extraordinaire : « Au fait, qu'est-ce que vous savez sur les cimetières du coin ? »

Les publicistes, toujours coopératifs, aidèrent Waugh à déterrer statistiques et faits divers et, paraît-il, l'amenèrent même visiter les « parcs mémoriaux » les plus célèbres de la région. Le résultat fut « The Loved One », une mordante satire d'Hollywood et de l' « industrie » mortuaire californienne. La lecture du livre a été de rigueur dans les cercles intellectuels anglo-saxons depuis sa parution en 1948. Incidemment, Waugh ne finit jamais le script de « Brideshead revisited » et le film ne fut jamais fait. « The Loved One », en revanche, a été transposé à l'écran.

Tony Richardson choisit ce bouquin l'année dernière, quand Hollywood s'offrait à lui après l'extraordinaire succès de *Tom Jones* aux U.S.A. (recettes américaines à cette date : 14 millions de dollars.) Il avait déjà œuvré à Hollywood, tournant *Sanctuary* d'après Faulkner, et s'était juré de ne jamais plus y remettre les pieds. Ce qui a pu le faire changer d'idées est le succès dudit *Tom Jones,* qui lui permit de signer un contrat lui accordant des libertés artistiques sans précédent.

Son scénariste fut Terry Southern, un Texan à l'œil morne qui avait déjà profané la guerre, la bombe, la politique et la femme américaine. Southern, auteur du roman *lolitaesque* « Candy », et co-scénariste de *Dr Strangelove* était en forme, et ajoutait de nouvelles touches macabres auxquelles Waugh n'avait pas pensé.

Robert Morse joue un jeune poète anglais visitant son vieil oncle Sir Francis (John Gielgud), un producteur aux Megapolitain Studios. Un beau jour, Sir Francis tombe en disgrâce et se voit remplacé au studio. Sans argent, n'osant plus se montrer au Club Anglais, il se pend au tremplin de sa piscine préalablement vidée.

Les Anglais de Hollywood saisissent cette occasion pour « montrer le drapeau » et décident que les funérailles de Sir Francis ne doivent en aucune manière refléter sa chute. Son neveu est prié de faire les arrangements nécessaires au cimetière Whispering Glades.

Ici le poète rencontre Aimée (Anjeanette

Comer), une maquilleuse de cadavre et son cœur bat immédiatement plus fort. Tandis que la dépouille de Sir Francis est enterrée avec les honneurs appropriés, les yeux du poète cherchent le regard de la belle Aimée. Hélas ! il a un rival : l'embaumeur en chef aux Whispering Glades, M. Joyboy (Rod Steiger), et la belle a des difficultés à se décider.

Entre temps, les affaires marchent au mieux aux Whispering Glades. Le président du cimetière (Jonathan Winters) est devenu le mécène d'un prodige de 10 ans, Hugo, qui dessine des fusées ridiculement bon marché. Le président pense que le devoir de l'entreprise privée est d'exploiter le génie d'Hugo et il se met en relation avec un ami, le général de l'Air Foster Brinkman (Dana Andrews). Ces messieurs découvrent que les fusées d'Hugo peuvent être porteuses d'ogives remplies de restes humains.

« Ressuscitez, dès maintenant », seront les mots magiques d'une nouvelle campagne publicitaire de Whispering Glades. L'univers de la belle Aimée s'écroule, hélas ! Les vers enflammés que le poète lui a adressés, ont été piqués dans Keats et Shelley, et maintenant son doux cimetière sera métamorphosé en ville-dortoir et rampe de lancement « pour ceux qui désirent un service digne de l'âge spatial ». Aimée devient en quelque sorte sa propre victime en s'injectant un liquide d'embaumement au moment où le premier défunt destiné aux funérailles extra-terrestres (un astronaute mort à l'ouvrage) est préparé dans la salle à côté. In extremis, M. Joyboy et le poète échangent les deux cadavres de façon à ce qu'Aimée devienne la première « chère disparue » à planer « avec céleste sérénité à travers les ailleurs du cosmos dans une orbite de grâce éternelle ».

Le tournage fut terminé en décembre et Richardson se mit immédiatement au montage. Sa première version dura 4 h 30. Depuis, il l'a ramené à 2 h 30 et il refuse maintenant de couper un mètre de plus. La Metro prépare la sortie sans trop savoir comment s'y prendre. Les uns pensent que *The Loved One* est sublime, un film dépassant tous les *Tom Jones* imaginables, mais les patrons craignent que le public n'aille pas nécessairement s'extasier devant cette plaisanterie nécrophage, et que le film soit probablement le plus gros four jamais sorti du vénérable studio.

Bernhardt Wicki n'est peut-être pas un descendant tout à fait digne des Murnau, Lang et Lubitsch d'une autre ère, mais il est le seul metteur en scène à sortir du triste cinéma allemand de l'après-guerre, quoiqu'en disent les signataires du manifeste d'Oberhausen. (Un groupe de jeunes cinéastes allemands, réunis au Festival du court métrage d'Oberhausen de 1962, surprit le public avec un manifeste dans lequel ils décrétèrent — et non sans raison — la mort au cinéma conventionnel allemand. Cela fait trois ans et nous attendons encore.) Après sa mise en scène de la séquence allemande du *Longest Day,* Wicki devint l'ami de Darryl Zanuck. Le patron de la Fox lui fit faire l'adaptation de « La Visite » de Dürenmatt, qu'il bousilla d'ailleurs au montage, au dire de Wicki. Une chose amenant l'autre, Wicki était à Hollywood l'automne dernier le metteur en scène engagé par Zanuck pour l'ambitieux film de guerre *Morituri,* le premier film américain à voir le deuxième conflit mondial d'un point de vue allemand.

Un cargo quittant Yokohama pour Le Havre, occupé en 1942. A bord, un capitaine (Yul Brynner) qui hait les Nazis, mais qui a appris à la fermer ; un premier officier ambitieux (Martin Benrath) qui savoure la raclée que le Führer est en train d'administrer au monde ; un civil allemand aux Indes, d'origine plus ou moins juive (Marlon Brando), qui voudrait rester en dehors de toute cette folie, mais que les Anglais de Singapour forcent à faire le voyage sur le cargo comme saboteur. C'est lui qui crie le titre du film à ses maîtres-chanteurs anglais : « Morituri te salutamus », par défi et par dégoût.

Wicki ne tourna pas son film dans un décor de contre-plaqué, mais sur un vrai bateau au large des côtes californiennes. Mettre cinquante milles nautiques entre son plateau flottant et le studio ne résolut pourtant pas son plus grand problème : les « prime donne » Brando et Brynner, le premier imposant des changements de dialogues qu'il était trop paresseux pour apprendre par la suite et le second, hautain, supérieur, se laissant à peine diriger. Wicki s'épuisa chaque jour et, par deux fois, quitta le film. Seules les images noires de ruine que peignit le producteur Aaron Rosenberg pendant des discussions interminables dans une chambre d'hôtel persuadèrent le réalisateur d' « essayer encore une fois ». Le lendemain, c'était pareil. Retards, nerfs à vif. Avec deux mois de retard, Wicki termina le tournage la veille de la Saint-Sylvestre, 2 millions de dollars au-dessus du devis. Se sentant probablement responsable d'une bonne part du dépassement du budget, Wicki vient d'abandonner ses droits au montage.

Serge Bourguignon avait tout pour lui. Pourtant, c'est lui qui a échoué le plus misérablement.

Gagnant de l'Oscar pour le meilleur film de langue étrangère en 1963, l'auteur des *Dimanches de Ville-d'Avray* fut accueilli avec cordialité, respect et tapes sur l'épaule, comme peu de réalisateurs l'ont été après leur premier long métrage, quand il vint à Hollywood ramasser sa statuette. Visionnement privé de son film chez les frères Mirisch pour une élite intime ; offres plus qu'alléchantes de plusieurs studios. Plus il posa fermement ses conditions, plus les offres s'accumulèrent. On avait confiance. Peut-être incarne-t-il ce qu'il nous faut ?

Bourguignon opta finalement pour *Cassandre,* mais Natalie Wood dit non, jugeant le rôle d'une femme tombant amoureuse de son frère trop risqué pour sa carrière. Deuxième choix : un projet datant du séjour de Bourguignon au Sahara : *La Récompense,* l'histoire d'hommes en face du désert de leur âme et de la nature.

On avait confiance, à la Fox, quand on signa les contrats. On ne s'attendait pas à ce que ce Frenchman aille faire un western de routine, et ses exigences furent accordées d'avance. Il voulut une distribution hors catégorie ? On signa successivement Max von Sydow, Emilio Fernandez, Yvette Mimieux, Gilbert Roland. (Il demanda Steve McQueen aussi, mais vraiment... sorry, il était pris ailleurs.)

Tournage dans la Vallée de la Mort au mois d'août ? Seul Erich von Stroheim avait eu cette audace ; mais si les vedettes sont d'accord, nous aussi. On loua 40 caravanes de camping à air conditionné, recruta un docteur et deux infirmières, et la compagnie Bourguignon partit. Mille litres d'eau et les repas transportés sur 200 km par camions-citerne et camions réfrigérés tous les jours.

J'étais à Rhyolite, un ghost town sur la frontière du Nevada et de la Californie, un jour en septembre avec Bourguignon, Yvette et cent hommes ressemblant plutôt à un troupeau de fermiers mexicains d'un vieux Buñuel qu'aux techniciens de Hollywood en déplacement. Suant, les lèvres gercées, on cherchait le moindre brin d'ombre, mais on aimait bien « Seurd-ye ».

Serge était superbe. Plein d'entrain et de confiance solide, il faisait ce qu'il voulait, le producteur Rosenberg (toujours le même) ne s'était pas risqué jusqu'à cet enfer du soleil une seule fois. « Bon, mauvais ou médiocre », me dit Serge, « je suis entièrement responsable ».

Quatre mois de montage tranquille, puis, le désastre. La Fox, comme c'est la coutume, faisait deux « sneak previews » en vue d'une sortie d'exclusivité à Pâques. Les Zanuck, père et fils, Rosenberg, d'autres « grosses légumes » du studio, Bourguignon et Yvette montaient tous à San Francisco. A la première preview dans une salle de 3 000 places, 70 pour cent du public sortit avant la fin du film. A la seconde, dans un cinéma d'essai de 400 places, la « perte » de spectateurs pendant la séance était de 62 pour cent. Pourquoi ? Film au trois quarts muet, dialogues en espagnol et gros plans d'Yvette.

Après les previews, Bourguignon et Yvette disparurent, et Zanuck père fit mettre les bobines dans le coffre de la Cadillac du studio. Rentré à l'hôtel, le chauffeur lui demanda ce qu'il fallait faire des bobines. « Foutez-les dans l'eau du haut du Golden Gate Bridge », aurait été la réponse de Zanuck.

Puis, le 23 février, un entrefilet dans « Variety » disant que « le scénariste Oscar Millard a été rappelé pour une semaine de travail sur *The Reward.* On croit comprendre que la fin du film sera modifiée (sauve qui peut ?) et que quelques nouvelles prises de vue seront faites. » La conséquence des sneak-previews à San Francisco a été un raidissement de la direction de la Fox envers tout metteur en scène étranger. La première

décision a été de prendre Fred Zinnemann comme réalisateur du grand western de la Fox cette annéee : *The Day Custer Fell,* basé sur la vie du général George Armstrong Custer (1839-1876) célèbre pour avoir traqué une bande d'Indiens de l'Arizona à la frontière canadienne avec une cruauté sans pareille dans l'Histoire américaine.

« Si Bourguignon n'avait pas bousillé *The Reward,* Kurosawa aurait probablement fait *Custer* comme prévu », m'a dit Paul Monash, producteur de TV de la Fox, « mais cela leur a fait peur. Vous ne verrez pas des cinéastes étrangers ici (à la Fox) de si tôt, maintenant. »

Bryan Forbes est l'homme fort du cinéma anglais actuel. Ecrivain, comédien, scénariste, producteur et, depuis *Whistle Down the Wind,* metteur en scène de *The L-Shaped Room* et du remarquable *Sceance On a Wet Afternoon,* Forbes nous permet de finir sur une note heureuse.

Forbes vint l'automne dernier, dirigea *King Rat,* empocha son chèque et repartit. Le sujet est celui de l'univers concentrationnaire : la vie dans l'infâme camp japonais de Singapour. Columbia construisit des décors énormes et trouva tant bien que mal assez d'hommes minces pour la figuration. Interprétation solide (George Segal, Tom Courtenay, James Fox) sans complexes de vedette, Forbes eut ce qu'il voulut et finit le tournage dans le délai prévu. *King Rat* sortira cet été.

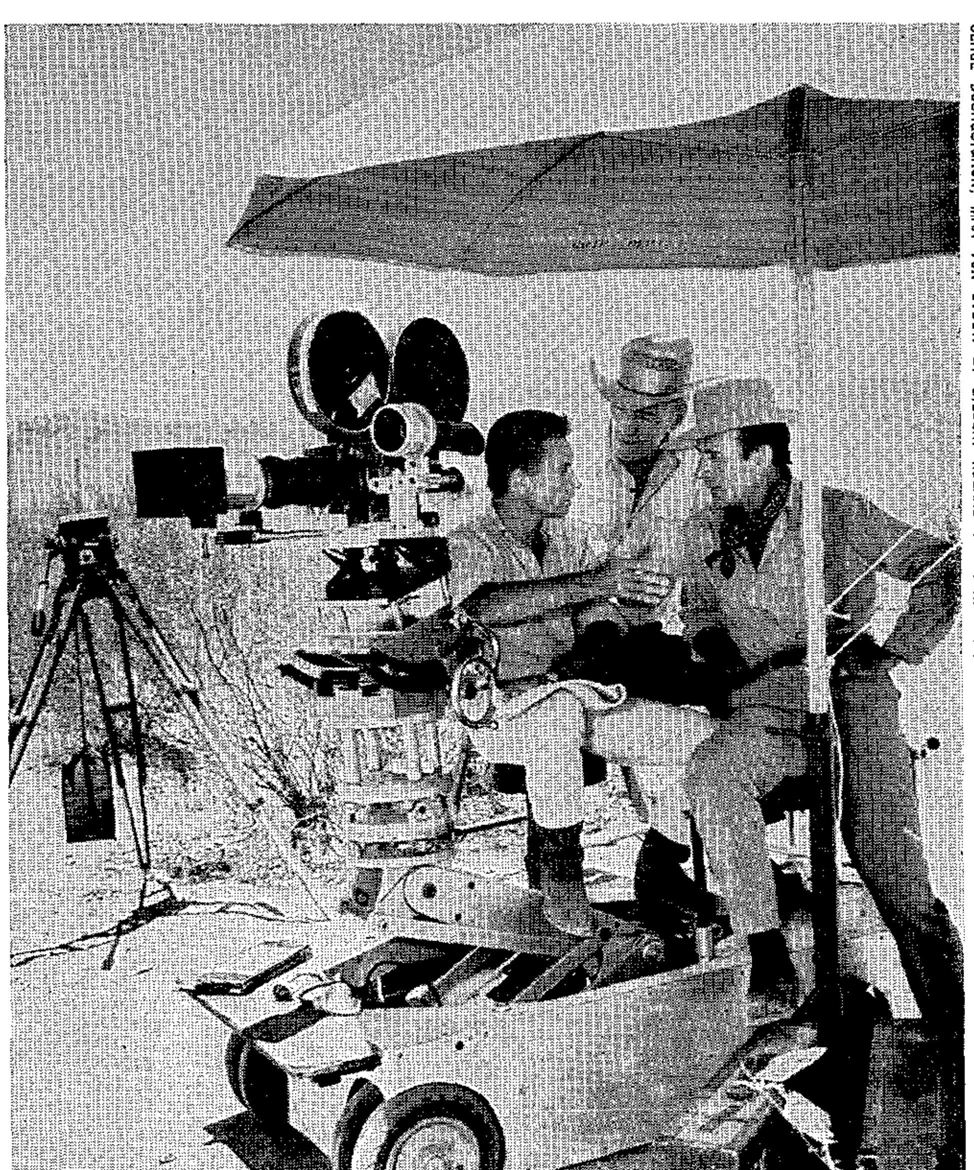
Le bruit court vite dans le village qu'est Hollywood et Forbes a pu signer deux nouveaux contrats pour trois autres films, l'un avec Columbia, et l'autre avec les frères Mirisch.

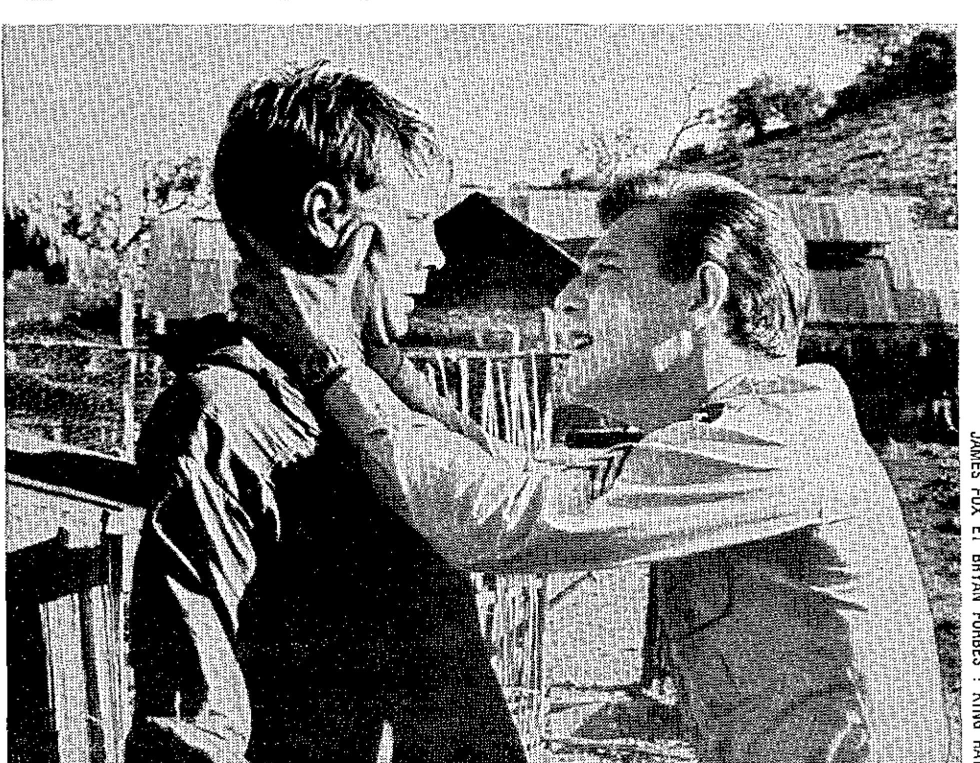
Conclusion ? Un bon, un mauvais et deux en suspens ; bilan passable ou bien maigre selon les points de vue, mais quand même pas ce que nous étions en droit d'espérer. A quoi on peu rétorquer qu'il est peut-être vain d'espérer que Hollywood et le cinéma d'auteurs soient compatibles ? Le cinématographe n'est-il pas né hermaphrodite — moitié art et moitié commerce, une curieuse et improbable alliance de l'esthétique et du lucre ?

Il y a dix ans, il aurait sans doute fallu acquiescer. La force du cinéma monolithique était son ignorance. Hollywood ne savait pas et ne cherchait pas à savoir ce qui se passait ailleurs. Si quelqu'un avait dit en 1955 qu'un jeune cinéaste français avec, comme tout bagage, quelques documentaires et un premier long métrage, allait faire un film de 3 millions de dollars pour la Fox avec une liberté que peut-être seuls Griffith et quelques autres sommités de la protohistoire ont connue, on l'aurait traité de fou ou de mauvais plaisantin.

Mauvais choix ? Peut-être, mais un Olmi, un Resnais, un Clayton aurait-il fait mieux ? C'est encore à voir.

Aurons-nous une seconde chance ? Probablement. Hollywood a la mémoire proverbialement courte et n'aime pas se souvenir plus loin que les derniers remakes des chefs-d'œuvre d'antan. La conquête reste encore à faire. — Axel MADSEN.


SERGE BOURGUIGNON, MAX VON SYDOW ET GILBERT ROLAND : THE REWARD.


JAMES FOX ET BRYAN FORBES : KING RAT.

petit journal du cinéma

Ce petit journal a été rédigé par Robert Aldrich, Adriano Aprà, Jacques Bontemps, Frank Capra, Jean-Louis Comolli, Jean-André Fieschi, Pierre Kast, Axel Madsen, Morando Morandini, Luc Moullet, Michel Pétris, Maurizio Ponzi, Jane Rouch, Patrick Straram.

Black-out

Le cinéma américain qui, dans le passé, a su produire des films inspirés de l'actualité avant que les en-têtes ne soient refroidies, semble vouloir laisser passer l'opportunité d'exploiter le ferment racial actuel. Aucun studio n'a des projets de films aux thèmes raciaux explicites.
En même temps quatre films — dans lesquels Sidney Poitier tiendra le premier rôle — exploitant le drame noir avec divers degrés de franchise seront tournés cette année. *To Sir With Love*, l'histoire d'un professeur antillais dans une école londonienne, sera fait par Columbia. MGM fera *Patch of Blue*, l'amitié entre une aveugle blanche et un Noir ; Paramount produira *Cross My Heart and Hope to Die* (titre de travail) dans lequel Poitier jouera un assistant social dans une clinique psychiatrique pour candidats au suicide.
Ralph Nelson, que beaucoup de personnes croient responsable de la faveur actuelle d'un cinéma osant du moins poser le problème, prépare *Twenty-nine to Duell*. Nelson, comme beaucoup d'autres, pense qu'un traitement subtil des relations inter-raciales est dix fois plus efficace que la technique du pamphlet brandi et Poitier s'est dit de l'avis que *Lilies of the Field* était une ouverture de front plus importante que les démonstrations à Washington l'année dernière.
29 to Duell est tiré d' « Apache Rising », un roman de Marvil Albert dans lequel le personnage que Poitier jouera est d'ailleurs un Blanc. L'idée de donner le rôle à Poitier, dit Nelson, lui vint après la lecture du best-seller de Philip Durham, « The Negro Cowboy », sur la contribution noire à la colonisation du Far West. — A. M.



Marie Laforêt, Claude Chabrol et Charles Denner : le repas de la panthère.

La Panthère bleue

« Si ça recommence, je vais devenir brutale », dira Marie-Chantal Laforêt d'un ton terrible, après avoir vécu quelques aventures pourtant périlleuses, échappé à de nombreux pièges tendus un peu partout dans le monde : à Agadir, dans une station de sports d'hiver puis balnéaire ainsi que dans une mosquée, par les sinistres sbires du terrifiant docteur Kah (Akim Tamiroff), mystérieux ennemis qui convoitent les yeux de rubis d'une précieuse panthère bleue confiée à notre belle héroïne. Mais ici, Johnson-Denner semble bien plutôt s'écrier : « encore du hachis ! » tandis que son démiurge ne paraît guère apprécier une pitance sans doute indigne de sa créature. C'est que la panthère aime la chair fraîche et que Marie-Chantal, cette forte femme, ne dédaigne pas de se restaurer : moments qui seront longuement analysés dans un des chapitres (« Les Repas chabroliens ») de notre somme sur C.C. à paraître aux éditions Seghers. — J. B. et J.-A. F.

Casbah année zéro

Hors compétition, à Cannes, le premier long métrage algérien, distribué par Casbah Films, *Mains libres* d'Ennio Lorenzini.
Tout au long des 12 000 km parcourus à travers la république algérienne, Yvon Dupré, un ancien instituteur français un peu ethnographe, a guidé Ennio Lorenzini, lauréat du prix du court métrage à Venise en 1963.
Grâce à un nouveau téléobjectif allemand, les images ont été prises à 600 m : nous voyons enfin des Algériens d'Algérie, autrement qu'au travers des communiqués de presse : grands nomades, professeurs de réforme agraire, jeunes hommes qui discutent et jeunes filles qui commencent à s'exprimer.
Et soudain, sautant du présent souvent positif, Lorenzini plonge dans un passé atroce ou négatif : une lithographie de Raffet nous rappelle les fastes de « la conquête ».
En Kabylie, nous participons aux rites sacrés décrits par Jean Servier dans « Les Portes de l'Année », (Robert Laffont).
Parfois, un coup d'œil froid, jeté par une fillette en costume traditionnel, indique que l'opérateur a été repéré : deux univers s'affrontent dans le seul éclair d'un regard puis les yeux de l'enfant se détournent vers l'inactuel.
Puis, loin des montagnes bleues, dans le fracas des villes, des hommes muets, immobiles, ceux qui n'ont pas d'emploi. Image honnête, parfois soutenue par des sons qui sortent des entrailles mêmes de cette terre encore inconnue.
Au Musée du Colonialisme, l'ex-demeure de Borgeaud, tout est intact. Avec une pointe d'accent de Bal-el-Oued, un guide nous parle avec une drôlerie légère et, dans le parc, des manœuvres plaisantent à la vue des étrangers qui « font cinéma ». C'est cela, l'Algérie aux mains libres, une terre bourrée d'affreux souvenirs, d'immenses ressources et de poignants problèmes. — J. Rh.



Juleen de notre cœur

Sur le bateau de *Stranded*, les hommes (ici Gary Collins) soutiennent et reflètent la femme (Juleen Compton), qui, entre l'hétéro et l'homosexuel, mime, minaude, danse, réalise mais jamais ne se fixe.

Bagatelles pour un massacre

On sait les mésaventures de *Major Dundee*... Rien d'étonnant donc à ce que le film, tel qu'il arriva au « Paris » soit couturé de cicatrices... Je ne dis pas que tout était parfaitement clair, mais c'était bien plus clair qu'une semaine après au même cinéma. Manque la plus belle séquence : la convalescence de Dundee. Désormais, sitôt la flèche retirée de sa cuisse, on coupe et (trois semaines après) « raccorde » sur l'entrée de Senta Berger dans la chambre de Dundee...
Autre coupure, savoureuse : passe au loin un régiment de « Sénégalais » qui fait quelque impression à Dundee : un sergent noir le rassure : « Ce sont des mous, ils n'ont pas connu le Sud... » Est-ce regret de colonialiste qui fait couper cette réplique ? Nous aimerions en tout cas savoir qui est responsable, de l'opérateur, de la direction du cinéma, ou de la Columbia. — J.-L. C.



POCKET FULL OF MIRACLES



Brève rencontre avec Frank Ca

Avec Hawks, Hitchcock, Ford, Walsh et Wyler, Frank Capra fait partie du groupe chaque année plus petit des metteurs en scène qui naquirent avec le cinéma, firent leurs armes avant l'avènement du parlant et qui sont toujours actifs. Nous avons rencontré Capra aux studios de la Columbia où il prépare *Marooned*, histoire d'un astronaute américain naufragé dans l'espace. Rentrant d'un voyage en U.R.S.S., Capra cherche à obtenir la collaboration des autorités astronautiques russes, ayant déjà obtenu celle de la NASA, et pense commencer le tournage avant la fin de l'année.

— Marooned n'est pas tout à fait une comédie, n'est ce pas?

— Pas exactement, quoique le ton soit assez satirique au début. Non, c'est plutôt un suspense.

— Sadoul pense que vos comédies de l'avant-guerre, comparées à celles de Preston Sturges, étaient souvent naïvement patriotiques. Est-ce que Marooned sera un hymne à l'effort astronautique américain ?

— Si le patriotisme est naïf, je le suis. L'astronaute de *Marooned* est américain, mais le sujet dépasse ici largement le cadre du nationalisme des années 40. Nous évoluons tous, n'est-ce pas ?

— Vous avez commencé votre carrière comme gagman pour Hal Roach et Mac Sennett ?

— D'abord avec Hal Roach, oui.

— La légende voulant que Sennett passât sa journée de travail dans une baignoire en haut d'une tour est-elle vraie?

— Absolument. La tour était construite au milieu du studio, et en haut, Sennett avait aménagé ses quartiers généraux autour de son bureau, on devrait dire plutôt autour de sa baignoire. Il y avait de larges fenêtres tout autour de façon à pouvoir surveiller l'enceinte du studio. C'était là qu'il tenait ses conférences de production, qu'il mangeait, qu'il dormait, passant souvent toute la journée dans la baignoire, à la vue de tout le monde.

— Est-ce qu'il ne vous a pas mis à la porte une fois?

— Si. Les scénaristes n'avaient pas le droit de parler aux metteurs en scène. C'était une loi chez Sennett. Si l'un de nous avait une nouvelle idée, il fallait grimper dans la tour et la soumettre au patron mais jamais aller voir le metteur en scène. J'avais l'idée d'un gag avec une roue qui se dévisse et se revisse sur l'essieu d'un chariot pendant une course folle. Vous savez, la roue qui chavire jusqu'au bout de l'essieu puis revient toute seule sur l'axe. C'est un gag classique maintenant.

Sennett n'aimais pas le gag. « C'est pas drôle », dit-il. Je pensais le contraire et je racontais l'idée au metteur en scène, qui, lui, trouva cela drôle et tourna la scène. Quand Sennett vit les rushes, il se tourna vers moi et me dit : « Je croyais t'avoir dit de ne pas en parler au metteur en scène. C'est pas drôle ! »

J'insistai et il me rétorqua : « Alors t'es expert en comédie maintenant ? Qu'est-ce qui est marqué au-dessus du portail sur la rue? » « Votre nom, M. Sennett». « Très bien. Je vais te donner une leçon mon petit. On va laisser ton gag dans le film et à la « preview » tu vas voir que les gens ne rigoleront pas. »

A la preview, les spectateurs rirent beaucoup et je calculais déjà combien je pourrais demander en augmentation. Après le visionnement, il me demanda encore une fois quel était le nom au-dessus du portail. « Le vôtre, M. Sennett », dis-je humblement. « C'est exact », répondit-il, « t'es viré.» Ce n'était pas trop dur d'avoir été mis à la porte par Sennett, parce qu'à un moment ou un autre, il avait viré tout le monde. Tout ce que vous aviez à faire, c'était de marcher dans la rue, en face, avec une mine affamée, fatiguée et l'air contrit. Tandis que vous faisiez vos cent pas, il vous regardait de temps en temps de la tour. Après trois jours, il faisait envoyer un mot au gardien qui traversait la rue en vous disant : « M. Sennett veut savoir ce que vous foutez dans la rue comme ça. Venez travailler. » Et tout était pardonné. Si vous vouliez faire les cent pas dans la rue et lire son nom au-dessus du portail, il vous pardonnait.

— Hal Roach a exprimé l'intention récemment, à Paris, de faire des comédies de « slapstick ». Pensez-vous que cette forme est morte définitivement?

— Hélas, oui. Avant le parlant, nous étions obligés de faire des gags visuels, et la comédie visuelle est toujours très efficace, car le spectateur peut rire tout à son aise sans avoir peur de manquer la prochaine blague comme c'est souvent le cas du théâtre de boulevard filmé. C'est cela la limitation psychologique de la comédie moderne: le spectateur ne peut jamais se relaxer, se laisser aller. Les jeunes réalisateurs ont tellement peur qu'on ne rie pas assez qu'ils étouffent leurs films de blagues, vingt à la minute, trente à la minute, au chronomètre. Ils montent leurs films littéralement au chronomètre.

Mais revenir quarante ans en arrière, je crains que cela ne soit pas une solution non plus.

— Vos mises en scène des comédies de Harry Langdon, qui vous prenait d'abord comme gagman, furent remarquées de bonne heure. On dit que vos films avec Langdon sont parmi vos meilleurs.

— Je pense toujours que ce que je fais est ce qu'il y a de meilleur. (*Rire.*) C'est peut-être vrai, quoique l'époque de mon association avec Robert Riskin me semble rétrospectivement plus intéressante. Riskin et moi, nous avions souvent les mêmes idées, nous étions de bons copains, au point où ni l'un ni l'autre ne savait qui avait fait quoi. Nous avons travaillé ensemble pendant une dizaine d'années. Il me manque beaucoup.

— Est ce que vos grands films d'avant-guerre étaient tirés de scénarios originaux?

— Non. *You Can't Take It With You* était tiré d'une pièce, *L'Extravagant Mr. Deeds* d'un roman. *Mr. Smith Goes to Washington* était un scénario original de Sydney Buchman, qui d'ailleurs gagna un Oscar pour ce script.

— Sadoul dit encore que pour Mr. Smith au Sénat *vous avez soigneusement étudié la trilogie de Kozintsev et de Trauberg : Maxime, surtout la séance de la douma tsariste et la séance de l'Assemblée constituante.*

— Je connais Kozintsev et Trauberg, mais je n'ai jamais vu *Maxime*. Tout ce que j'ai vu de Kozintsev est son *Don Quichotte*.

— Tout compte fait, y a-t-il une grande différence entre le Hollywood d'aujourd'hui et celui du temps impérial où Mayer, Cohen et Goldwyn étaient des monarques absolus?

— La production indépendante a évidemment changé beaucoup de formule. Il y a davantage de producteurs metteurs en scène aujourd'hui, et je pense qu'on fait de meilleurs films aussi. Evidemment, le public américain est à la traîne et le « star system » est

Quinze ans après

En juillet 1950, Alvah Bessie, 46 ans, scénariste de son état, se vit incarcérer au pénitencier de Texarkana, Texas, condamné à une peine d'un an par la Cour du District de Washington, D.C., pour outrage au Congrès à la suite de son refus, en 1947, de répondre aux questions posées par le Comité parlementaire des activités anti américaines, faisant enquête sur le communisme dans les milieux de l'industrie cinématographique.

En mars 1965, Bessie, qui n'a pas encore trouvé un studio prêt à le laisser travailler sous son vrai nom, raconte sa version de ce noir chapitre de l'histoire de Hollywood dans un livre de 269 pages : « Inquisition in Eden » (Macmilland & Co, New York, $ 5.95). Bessie était l'un du groupe connu sous le nom des « Hollywood Ten » ou « The Unfriendly Ten », qui avait dit aux législateurs que la philosophie, comme l'affiliation politique d'un individu, selon la Constitution des États-Unis d'Amérique, ne les regardaient pas.

Dix-huit ans plus tard Bessie n'a pas changé ses opinions, et qui lira son livre pour avoir le cœur net sur le possible communisme de l'auteur du scénario d'*Objective Burma*, parcourra en vain ce réquisitoire de la Grande Peur Rouge. « Inquisition in Eden », traçant les conséquences du McCarthysme pour quelques douzaines de personnalités des plus connues, pour être totalement objectif et triompher d'une compréhensible amertume personnelle et d'un dédain tout aussi admissible pour certains individus — notamment Jack L. Warner — aurait exigé un détachement qu'il est peut-être vain de demander à quelqu'un si intimement mêlé à l'Histoire. En tant qu'écrivain, Bessie, qui commençait une carrière prometteuse quand il était « blacklisted », n'a pas perdu la main. Sa prose est claire, nerveuse et persuasive. Il n'est pas possible de rester froid devant le récit des épreuves qu'il connut, bien que l'auteur n'essaie pas de nous avoir par des pleurnicheries faciles comme le fait Chaplin dans son « Autobiographie ». Dans l'ensemble, la chronique de la Grande Peur Rouge de Bessie est raisonnablement véridique, mais le lecteur qui ne connaît pas l'histoire de ces tristes années, fermera peut-être le livre plus perplexe qu'informé.

La parade des « personnages » se lit comme le Bottin mondain. D'abord les « dix » eux-mêmes : Bessie, Dalton Trumbo, Ring Lardner Jr., John Howard Lawson (Howard Fast), Edward Dmytryk, Lester Cole, Herbert Biberman, Albert Maltz, Adrian Scott et Samuel Ornitz. Si leur histoire collective reste encore à écrire, Bessie raconte en détail leurs vains efforts pour déposer leurs scripts, comment le président du Comité, J. Parnell Thomas, refusa de reconnaître ces scénarios comme dépositions juridiquement valables quoique la question de base soit l'infiltration communiste.

La terreur qui s'empara des chefs de studios quand l'enquête atteignit les manchettes est soulignée par Bessie comme l'est la honteuse façon dont Hollywood perdit la tête et formula le fameux « index purgatorius ». Bessie confirme ce que nous savons déjà : que Joseph Losey, Jules Dassin et Carl Foreman refusèrent de témoigner pour ou contre « les dix », les deux premiers s'exilant et le dernier écrivant pendant dix ans sous divers noms de plume (faut-il citer l' « inside joke » de *The Victors ?* Frank Sinatra avait engagé Maltz en 1958 pour écrire le scénario de l'exécution d'un soldat américain de la Deuxième Guerre mondiale, mais battit en retraite quand l' « opinion publique » s'échauffa contre cet engagement d'un scénariste à l'index. Foreman vengea Maltz dans *The Victors:* dans la séquence de l'exécution dans la neige d'un soldat déserteur américain il mit sur la piste sonore une chanson de Noël chantée par Sinatra), et que ceux qui « vendirent » les « dix », furent Stanley Kramer, Dmytryk et Howard Fast, le dernier écrivant un mea culpa abject. — A.M.

Qui a peur d'Elizabeth

« Ou bien je vieillis ou bien le théâtre devient de plus en plus lassant », dit le metteur en scène prodige de Broadway, Mike Nichols. A 33 ans, il n'est pas très vieux et les quatre pièces qu'il a dirigées ne sont pas la somme de l'ennui. Commençant en 1963 avec « Barefoot in the Park » puis « The Knack », « Luv » et « The Old Couple », Nichols a plutôt brillé à Broadway. Aujourd'hui il se tourne vers le cinéma : il dirigera Elizabeth Taylor et Richard Burton dans *Qui a peur de Virginia Woolf*, ce qui semble un gros morceau pour un débutant, mais Nichols n'a peur ni de Virginie ni d'Elizabeth. « C'est une actrice », dit-il sèchement, « quoique cela nous ait été rarement donné à voir ». A. M.



Hush... Hush... Sweet Charlotte : Bette Davis.

Portrait de Bette

Tandis que Bette Davis et Olivia de Havilland pleuraient et haletaient en tirant le lourd mannequin sur le plateau de *Hush... Hush, Sweet Charlotte*, je ne pouvais m'empêcher de penser à une scène semblable de *What Ever Happened to Baby Jane?*, où j'ai également dirigé Bette. Mais dans ce film le corps était en chair et en os, c'était celui de Joan Crawford, et Bette avait insisté pour traîner Joan en personne au lieu de suivre mon idée de lui substituer un mannequin plus léger. « Le meilleur moyen de rendre cette scène réaliste, disait la Davis avec insistance, est de me laisser faire tout le chemin aux prises avec le vrai corps. » A la fin de la scène, Bette s'effondra épuisée et nous nous précipitions tous en craignant le pire quand elle reprit son souffle, leva les yeux vers moi et me demanda simplement : « Comment était-ce pour vous ? »

Dans notre second film, j'étais donc au courant et savais à quoi m'en tenir au sujet de la « dernière » actrice qui considère le réalisme comme un des devoirs de sa profession.

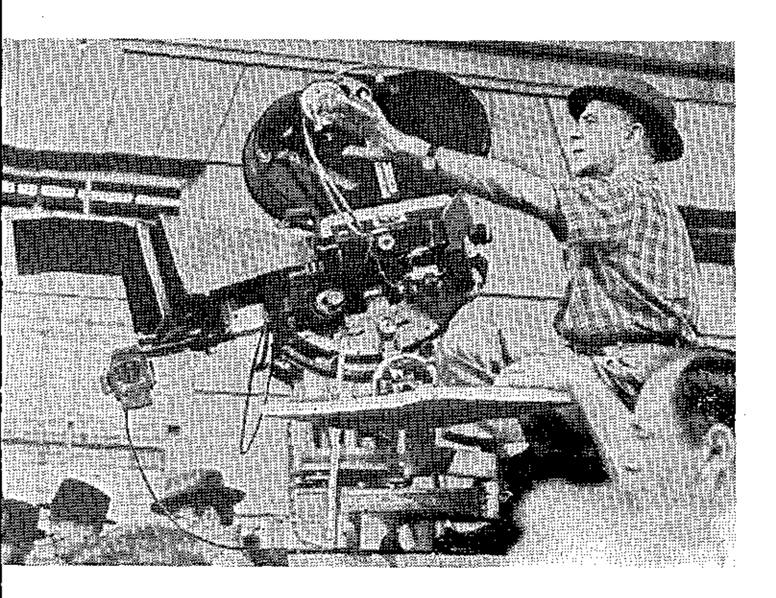
Elle approfondit un rôle jusqu'à connaître la moindre pensée que devra avoir son personnage, le moindre geste qu'il fera. Une fois, elle refusa de tourner une scène où elle devait devenir folle et qui n'était pas prévue dans le scénario : il lui parut impossible de rendre crédible l'accès de folie en quelques minutes de film supplémentaires.

Elle écoute attentivement les suggestions qu'on lui fait, jusqu'à ce qu'elle soit sûre d'en avoir compris les moindres nuances. Lorsque, en même temps que le film, sa confiance grandit, elle comprend mieux où vous voulez en venir et demande moins d'explications. Ce qui ne veut pas dire qu'il ne puisse y avoir de sérieuses divergences d'opinion, mais que, dans son for intérieur, elle reconnaît en vous son équipier : c'est seulement sur la base d'une telle entente qu'une discussion fructueuse peut avoir lieu.

J'ai travaillé avec de nombreuses vedettes qui pensent à terminer la scène le plus rapidement possible ou qui pensent surtout à être photographiées sous le bon angle. Bette, elle, se sent concernée au plus haut point par l'ensemble du film et non par son seul rôle, dont elle a souvent suggéré de diminuer l'importance au profit de ceux de ses partenaires. Si l'histoire le demande, elle n'hésite pas à se montrer sous un jour peu favorable. Sa connaissance du maquillage, des costumes, du plateau... est pour beaucoup dans la perfection de son jeu. Elle est capable d'en soutenir l'intensité bien plus longtemps qu'il n'est d'usage, parce qu'elle sent le rythme dramatique de chaque scène, et offre ainsi au metteur en scène d'immenses possibilités. Certaines actrices de Hollywood plus jeunes (ou beaucoup plus) pourraient prendre exemple sur elle. Elle n'est jamais en retard au tournage ou aux répétitions et vient très souvent sur le plateau, même lorsqu'elle ne figure pas dans la scène, pour observer la progression du film.

Nous avons, je ne peux le nier, traversé de nombreuses crises pendant le tournage de *Charlotte*, dues à la maladie de Joan Crawford, que Miss de Havilland remplaça. Bette craignait que ceci puisse lui faire perdre l'image du rôle qu'elle créait. Heureusement, elle avait déjà travaillé avec Olivia et elle aida beaucoup notre nouvelle vedette à reprendre le rôle au pied levé.

Je crois que Bette a maintenant atteint le sommet de sa forme, malgré ses précédents Oscars et nominations. Si l'on demande quelle est sa formule de longévité dans ce métier souvent ingrat, la réponse est simple : il la passionne encore vraiment. — R.A.



toujours là. Nous, les cinéastes, nous nous en passons volontiers, mais puisque nous ne sommes pas subventionnés, il faut bien trouver l'argent quelque part et les vedettes servent de garants.

— *Pourtant Preminger et Wilder sont leurs propres patrons.*

— Mais même Preminger et Wilder sont obligés d'avoir des vedettes dans leurs films, qu'ils le veuillent ou non. Le mal est toujours là. Aucun art n'a jamais été autant esclave du lucre, et tant de producteurs et de metteurs en scène font toujours la vieille erreur: au lieu de faire ce qu'ils aiment faire, ils font ce qu'ils croient que le public aimera. Personne ne sait ce que le public va aimer. Si quelqu'un le savait il serait milliardaire demain.

— *Pensez-vous que Frank Tashlin est votre successeur?*

— Tashlin n'est le successeur de personne. Son comique est amer, lucide et sceptique. Non, Ralph Nelson par exemple est plus proche de moi, ou Wilder même, quoique son comique soit plus malin et plus satirique que le mien.

L'humour, fondamentalement, est basé sur l'amour, un amour pour vos sujets, vos personnages et un amour entre ces personnages, tandis que la satire est basée sur une dégradation des personnages. Vous les diminuez dans la satire. Un comique satirique a beaucoup de difficulté à se faire aimer, et souvent on ne rit même pas, car vous ne pouvez pas rire de quelqu'un que vous n'aimez pas, pour qui vous n'avez pas au moins une certaine sympathie. C'est la faute de Chaplin depuis *M. Verdoux*.

— *Il avait déjà quitté Sennett quand vous travailliez pour ce dernier.*

— Oui, mais j'ai connu Chaplin personnellement et je l'ai toujours admiré. C'est l'un des rares génies que nous avons eu. Je pense qu'il n'y en a que deux — lui et Disney.

— *Vous avez dit que le cinéma n'a rien fait de nouveau depuis Griffith.*

— Nous avons le son, la couleur, l'écran plus grand, la pellicule plus rapide, de meilleures caméras, mais à l'exception de la comédie musicale, Griffith avait tout fait. Au point de vue de la syntaxe — plans, transitions, métaphores, constructions plastiques, rythme, montage, etc. — nous n'avons réellement rien fait de nouveau. Mais je suis très optimiste. Je crois que les grandes œuvres du cinéma n'ont pas encore été faites. Je pense que nous avons touché quelques points, ouvert quelques fenêtres.

— *Lesquelles?*

— Depuis Griffith et l'avènement du parlant? Je ne sais pas... l'introspection de l'homme, la fouille dans les cavernes psychologiques de la nature humaine. Nous avons eu des exemples: Bergman, si vous l'aimez, Fellini, ont utilisé le cinéma pour creuser profondément dans l'homme, Wilder aussi.

— *Et le nouveau cinéma européen?*

— Il y a toujours une nouvelle vague. Nous aurons toujours besoin de pionniers, d'hommes qui sortent des chemins battus. Il n'y a rien qu'on ne puisse faire avec une caméra et nous commençons seulement à comprendre la nature du septième art. Le cinéma est à la fois tous les autres arts en un, n'est-ce pas? Et c'est peut-être cela le dilemme : le cinéma est si grand que personne encore n'a compris ses dimensions, son devenir. (*Propos recueillis au magnétophone par Axel Madsen.*)

Lettre du Canada

Deux moments privilégiés pour les cinéphiles montréalais, les vrais cinglés du cinéma.

Lundi 29 mars, dernière séance de « Ciné-Muet », un ciné-club fascinant comme j'en ai peu connu. Projections dans une salle de l'Université de Montréal avec une table devant chaque banquette pour deux. Au piano, notre petit Michel Legrand local, Stéphane Venne. Des fiches filmographiques nécessaires et suffisantes (les *Cahiers* souvent utilisés). Conditions exemplaires. Une saison 64-65 qui se passe de commentaires : trois von Stroheim, deux Murnau, *The Strong Man* de Capra avec Langdon, *The Lodger* d'Hitchcock, *Les Espions* de Lang, ces deux incomparables chefs-d'œuvre que sont le *Sherlock Jr.* (première dialectique film dans le film?) et *The Navigator* de Keaton, et, ce dernier lundi, un autre chef-d'œuvre assez magistral, que personnellement j'ignorais, *une somme et le reste* de Raoul Walsh qui contient déjà (1926) l'essentiel de et *Strangelove* et *Carabiniers*, c'est dire la dimension de la synthèse, captivante et admirablement « mise en scène » : *What Price Glory?* Souhaitons-nous une saison 65-66 de « Ciné-Muet », une entreprise instructive et attachante comme il en est peu.

Jeudi 1er avril, première américaine... Je passe l'après-midi avec le « délégué » des *Cahiers* Xavier Emmanuelli, autour d'une bouteille de Ben Afnam, qui me fait « faire connaissance » avec Fieschi et Delahaye ; je lui avais obtenu une invitation pour cette première américaine, le soir même, d' *Une femme mariée*, à l' « Elysée » (qui invite plus volontiers cinéastes, cinéphiles, écrivains, peintres, et même les *Cahiers*, que le tout Montréal). Jusque tard dans la nuit, en cette Asociacion Espanola du cher ami Pedro, « cabaret de la dernière chance » où nous sommes quelques-uns qui nous sentons chez nous et là seulement, discussion *Femme mariée* passionnée et passionnante, avec participants allant du paysan vendéen aux raffinements d'aristocrate viscontien Guy Joussemet (directeur adjoint du Service du Film de Radio-Canada et l'un des directeurs de la Cinémathèque canadienne) au poète du Québec Gaston Miron, le chantre bouleversant d'un *parti pris* vécu intégralement pour que, ici, « si homme il y a, celui-ci devienne non plus spectateur et acteur, mais le lieu de la tragédie ». On reparlera de l' « Elysée » et J.-L. G. après *Carabiniers* (actuellement, salle Eisenstein : *Bande à part*, salle Alain-Resnais : *Une femme mariée*), l' « Elysée » qui annonce aussi *Muriel* et *Désert rouge*.

Cinq ans de combats acharnés et souvent bien déprimants n'auront pas été encaissés pour rien : il y a désormais pour ceux qui en veulent, ils augmentent, l'essentiel du cinéma adulte et contemporain dans le monde à Montréal. — P. S.

Pfleghar dans le désert

Michael Pfleghar, metteur en scène de charme de la télévision allemande qui tourna *La Morte de Beverly Hills* dans l'ouest américain il y a deux ans, est de nouveau dans ses lieux de prédilection, tournant une satire bondesque à Las Vegas, Los Angeles et San Francisco.

006 (titre de travail) est l'histoire d'un agent secret allemand, Krim (Helmut Lange, l'Eddie Constantine germanique) qui n'a qu'une peur : d'être amené à l'autel par l'une de ses nombreuses conquêtes. Sa proie de l'ombre est un gangster non moins international appelé Dmitri, homme excentrique qui est entouré de six jeunes gens invraisemblables et qui donne une party chic dans les ruines d'un hôtel de « ghost-town », dans le désert de Nevada. La mise en scène de Pfleghar s'appuie sur l'insolite et l'incongru. Ses dialogues sont une suite de calembours et de doubles sens. Ses décors, déjà remarqués dans *Die Tote von Beverly Hills* où il avait une party mondaine avec des invités en smoking et robe du soir debout dans une piscine, comprennent ici un lit sur une plage, un avion dans la rue principale de Las Vegas, un homme à cheval dans le Chinatown de San Francisco, et une ambulance rose.

Quand il apprit qu'il existe une drive-in église à Anaheim, près de Los Angeles, Pfleghar récrit promptement son script pour pouvoir clore son film avec une scène d'enterrement et d'ultime tuerie dans ce saint lieu insolite. — A. M.

La retraite de Wellman

A *69* ans, *William* Wellman est resté un homme grand et maigre, les cheveux *couleur* d'acier, la moustache mince et noire *et* les *yeux bleus et* sataniques. Wellman est l'un des derniers *metteurs en scène* anarchiques et autoritaires qui *dirigeaient* leurs vedettes avec un martinet s'il le fallait, l'un *des anciens* combattants du temps où Hollywood n'était ni industrie ni respectabilité. Sa spécialité était les films bien musclés et virils à l'écriture rectiligne, en staccato, d'avant la « signification ».
L'auteur de *The Ox-Bow Incident*, qui mettait Harry Cohn, le « tsar » de la Columbia, à la porte de son plateau ou tirait un coup de revolver sur un assistant trop lent sans pourtant réussir à le blesser, est encore demandé.
« J'ai fait plus de quatre-vingt-dix films, je ne me souviens plus exactement. On me fait encore des offres, mais ça fait quatre ans que *je ne tourne* plus. Je suis toujours membre de la *Directors Guild* mais je ne vais même plus aux *réunions. J'ai fini.* »
Wellman appelait ses vedettes « *M. Barrymore* » *et* « Handsome », et ses chefs-opérateurs « *Rembrandt* ». Il était particu*lièrement dur avec ses acteurs.* « Il ne faut jamais rien leur *dire, faut les laisser dans* le noir. »
Aujourd'hui, Wellman habite, dans les collines d'Hollywood, *une maison* plus que coquette. « J'ai réussi à mettre un peu de fric de côté avant que ça devienne le bordel. Maintenant, je m'amuse, je joue avec mes petits enfants. Je ne veux pas parler. Puisque je ne suis plus dans le coup, je la ferme. D'ailleurs, ca va déjà assez mal comme ça dans l'industrie. »
The Ox-Bow Incident avait été un film difficile à faire au point de vue argent. Wellman avait acheté les droits d'adaptation pour une bouchée de pain ($ 6 500), puis avait commencé à courir les studios. Personne n'en voulait, son histoire n'avait pas assez de « box-office appeal ». En désespoir de cause, « *Wild* Willie » soumit son histoire à Darryl Zanuck. *Ils ne se parlaient* pas depuis quelque temps, ce *qui* leur *arrivait* souvent, pourtant Zanuck dit *oui à une condition : que* Wellman fasse deux autres *films pour la* Fox. C'est ainsi que deux bandes minables de Zanuck et le célèbre *The Ox-Bow Incident* furent portés à l'écran.
Wellman écrivit avec Robert Carson *A Star Is Born* et gagna un Oscar en 1937 — non pour la mise en scène du film, mais pour l'histoire originale. (*A Star Is Born* fut le film que Humphrey Bogart proteja le plus souvent chez lui en 16 mm. Le film fit pleurer Bogart chaque fois, parce que la vedette alcoolique, jouée par Fredric March, lui ressemblait beaucoup, m'a dit Richard Brooks).
« C'était facile, il s'agissait seulement de se souvenir des choses qui s'étaient passées pendant mes *années ici.* »
Wellman s'arrête de parler. Ses *yeux se remplissent* de rouerie et, sans prévenir, il *s'exprime en français* — un français rouillé mais dru.
« *J'étais tout gosse presque*, j'avais vingt ans. Je ne pou*vais pas attendre que* l'Amérique s'y mette, alors je m'enga*geai dans* la Légion étrangère. Je devins pilote deux jours *avant* l'armistice. Dans le régiment des Chats noirs... Mon premier film, je l'ai fait en 1921 — vingt ou vingt et un, je ne me rappelle plus. Ça s'appelait *Dust in Forham.* » — A.M.

Les cinq R d'Hitchcok

C'est après avoir renoncé — pour *le moment* — à *Mary Rose* et à *The Three Hostages* qu'Alfred Hitchcock est venu à Rome. Il a avoué à une *conférence de presse* — mais faut-il s'y fier ? — avoir beaucoup apprécié *I soliti ignoti* et *Mafioso*, et il a surtout rencontré les scénaristes Age et Scarpelli. Ils seront ses collaborateurs pour un film dont le titre provisoire est *The Five R.* C'est l'histoire d'une famille d'Italiens employés dans un grand hôtel américain. Ce sont de petits filous que la police ne parvient pas à découvrir. L'intrigue se déroulera surtout dans la cuisine, la buanderie et l'entrepôt de l'hôtel. Quelqu'un mourra dans le réfrigérateur *tandis qu'un client* trouvera un doigt dans le « *minestrone* ».
C'est une idée d'A. H. dont le *sujet* a *déjà* été rédigé, le scénario devant l'être au cours des prochains mois, en collaboration avec Age et Scarpelli. Nous promettons des nouvelles plus détaillées lors des prochaines *Vacances romaines* hitchcockiennes. A.A.

Avant, pendant, après, ou le voyage de Peter Ibbetson

AVANT : Sur le ton approprié : *ce film qui*, que, disparu, légendaire, les surréalistes; Eluard un jour dans la rue, l'amour fou, par delà la mort, l'enfance et sa nostalgie, le hasard objectif dans la chaîne de fabrication, le chef-d'œuvre malgré lui, le voilà — enfin — six cents et quelques lignes, petit écran mais vaste public.

PENDANT : Suivant conditions de réception.

APRES : Euh, beuh... Déception, réflexion : un charme aussi indéniable que passager, qui s'évanouit trop vite et montre une fois de plus que : *Abondance de biens nuit — au* cinéma peut-être plus qu'ailleurs. *Exemple un :* Des grilles, un peu partout dans le *film. La* valeur obsessionnelle ainsi appelée du pied se transforme en symbolisme — pesant naturellement. Soit quantitativement parlant: première grille — intérêt éveillé ; deuxième grille, et troisième — intérêt plus vif ; cinquième grille — ennui naissant ; septième grille : fureur croissante. Fin du film : effet raté. Contre-épreuve : *Le Journal d'un curé de campagne.* Grilles à bon escient, élégant et solide.

Exemple deux : deux enfants, *petit garçon et petite fille* en costumes désuets jouant et *parlant* dans un parc. Effet garanti à quatre-vingt-deux pour cent; mais trop, c'est trop : le système s'encrasse, le sludge envahit et corrode la poésie. Contre épreuve: quelques plans de *Moonfleet* qui en disent plus en quelques secondes que Hathaway et le hasard objectif réunis en une vingtaine de minutes. Curieux et assez courant mode de passage de la quantité à la qualité. Il y a par ailleurs dans *Moonfleet* des arrière-plans, ou contexte, qui sont une autre histoire mais ne sont pas dans *Peter Ibbetson.*

Debussy cherchait celui qui, disant les choses à moitié, lui permettrait de greffer son rêve (le rêve de Debussy) sur le sien (celui de l'autre) : Hathaway a préféré dire les choses plutôt deux fois qu'une demi-fois, ce qui dans l'optique choisie est un tort. M. Ps.

KEN ANNAKIN : *Battle of the Bulge.* (Cinérama, Technicolor). Avec Henry Fonda, Robert Shaw, Robert Ryan, Dana Andrews, George Montgomery, James MacArthur, Telly Savalas. Tournage en Espagne. United States Pict. Warner Bros.

DICK BENEDICT : *Winter A-Go-Go.* Images de Jack Marquette (Couleurs). Avec James Stacy, William Wellman Jr., Beverly Adams, Jill Donohue, Linda Rogers. Columbia.

ROBERT DAY : *Tarzan 66.* Images de Louis Lippman (Panavision, Eastmancolor). Avec Mike Henry, Sharon Tate, Nancy Kovack, Manuel Padilla, Don Megowan. Tournage à Acapulco et Mexico. Banner Prods.

JACK DONOHUE : *Marriage On the Rocks.* Scénario de Cy Howard. Images de William Daniels (Panavision, Technicolor). Avec Frank Sinatra, Deborah Kerr, Dean Martin, Cesar Romero, Tony Bill, Hermione Baddeley, John McGiver, Nancy Sinatra, Trini Lopez. Artanis - Warner Bros.

GORDON DOUGLAS : *Harlow.* Scénario de John Michael Hayes d'après la « biographie » de Irving Shulman. Images de Joseph Ruttenberg (Panavision. Technicolor). Avec Carroll Baker, Red Buttons, Michael Connors, Angela Lansbury, Peter Lawford, Raf Vallone, Hanna Landy, Leslie Nielsen, Martin Balsam. J. Levine. Paramount.

PHILIP DUNNE : *Blindfold (ex-The Babby Sitter).* Scénario de W.H. Menger et P.D. Images de Joseph MacDonald (Technicolor). Avec Rock Hudson, Claudia Cardinale, Guy Stockwell. Jack Warden, Brad Dexter, Anne Seymour. R. Arthur, Seven Pict. - Universal.

CY ENDFIELD : *Sands of the Kalahari.* Images de Erwin Hillier (Panavision, Eastmancolor). Avec George Peppard, Stanley Baker, Susannah York, Theodore Bikel, Harry Andrews, Nigel Davenport. Tournage en Afrique et à Londres. Endfield - Baker, Embassy - Paramount.

MEL FERRER : *Cabriola.* Images de Antonio Ballesteros (Couleurs). Avec Marisol, Angel Peralta. Tournage en Espagne. Columbia.

JOHN FORD : *Seven Women* (ex-*Chinese Finale*). Scénario de Janet Green et John McCormick d'après un roman de Nora Lofts. Images de Joseph La Shelle (Panavision,

Films de demain : U.S.A.

Metrocolor). Avec Anne Bancrofts, Sue Lyon, Margaret Leighton, Dame Flora Robson, Betty Field, Mildred Dunnock, Patricia Neal, Anna Lee, Mike Mazurki, Woody Strode, Eddie Albert. Ford - Smith, M.G.M.

GUY GREEN : *A Patch of Blue.* Scénario d'après un roman d'Elizabeth Kata. Images de Robert Burks (Panavision). Avec Sidney Poitier, Shelley Winters, Elizabeth Hartman, Wallace Ford. Green - S. Berman, M.G.M.

HOWARD HAWKS : *Red Line 7000.* Images de Milton Krasner (Technicolor). Réalisateur de 2nd Unit : Bruce Kessler. Avec Gail Hire, Laura Devon, James « Skip » Ward, James Caan, Norman Alden, Charlene Holt, John Robert Crawford, Marianna Hill. Hawks - Laurel, Paramount.

ARTHUR HILLER : *Promise Her Anything.* Images de Dougie Slocombe. Avec Warren Beatty, Leslie Caron, Robert Cummings, Keenan Wynn, Hermione Gingold. Tournage à Londres. Seven Art - Paramount.

JOHN HUSTON : *The Bible.* Images de Giuseppe Rotunno (Dimension 150 Technicolor). Avec Peter O'Toole, George C. Scott, Richard Harris, Michael Parks, Ulla Bergyd, Ava Gardner, Stephen Boyd, John Huston, Eleonora Rossi Drago. Tournage en Italie. Dino de Laurentiis.

DAVID LEAN : *Docteur Jivago.* Scénario d'après le roman de Boris Pasternak. Images de Fred A. Young et Nick Roeg (Panavision, Metrocolor). Avec Omar Sharif, Tom Courtenay, Rita Tushingham, Julie Christie, Rod Steiger, Sir Ralph Richardson, Geraldine Chaplin, Alec Guinness, Siobhan McKenna. Tournage en Espagne et Finlande. Ponti - Lean, M.G.M.

MERVYN LEROY : *Moment to Moment.* Scénario de John Lee Mahin d'après le roman d'Alec Coppel. Images de Harry Stradling (Technicolor). Avec Jean Seberg, Honor Blackman, Sean Garrison, Arthur Hill, Gregoire Aslan, Peter Robbins. Le Roy, Universal.

RICHARD LESTER : *Height Arms to Hold You* (ex-*Beatles Two*). Images de David Watkins (Eastmancolor). Avec The Beatles : John Lennon, Paul McCartney, George Harrison, Ringo Starr, Eleanor Bron, Leo McKern. Tournage à Londres et à Bahamas. Walter Shenson Prods., Artistes Associés.

RALPH LEVY : *Do Not Disturb.* Images de Leon Shamroy (Cinemascope, DeLuxe Color). Avec Doris Day, Rod Taylor, Sergio Fantoni, Hermione Baddeley, Maura McGiveney, Pierre Salinger, Barbara Morrison. Rosemberg - Arcola - Melcher, Fox.

JERRY LEWIS : *The Family Jewels.* Images de Walley Kelley (Technicolor). Avec Jerry Lewis, Donna Butterworth, Sebastian Cabot. Lewis, Paramount.

IDA LUPINO : *Life With Mother Superior.* Scénario d'après un roman de Jane Trahey. Avec Rosalind Russell. Columbia.

ANDREW V. MCLAGLEN : *The Rare Breed.* Images de William Clothier (Panavision, Technicolor). Avec James Stewart, Maureen O'Hara, Brian Keith, Juliet Mills, Don Galloway, David Brian, Jack Elam, Harry Carey Jr., Barbara Werle. Universal.

DANIEL MANN : *Our Man Flint.* Scénario de Ben Starr. Images de Daniel Fapp (Cinémascope - Deluxe Color). Avec James Coburn, Gila Golan, Lee J. Cobb, Edward Malhore, William Walker. Saul David, Fox.

DELBERT MANN : *Mister Buddwing.* Images de Ellsworth Fredricks (Panavision). Avec James Garner, Jean Simmons, Suzanne Pleshette, Katharine Ross, Angela Lansbury. Mann - Laurence - Wasserman, M.G.M.

ANDREW MARTON : *Around the World Under the Sea.* Images de Lamar Boren, Dick Moore, Jordan Klein, Clifford Poland (Panavision 65, Metrocolor). Avec Lloyd Bridges, Brian Kelly, David McCallum, Keenan Wynn. Tournage sous-marin à Miami et Nassau. Tors, M.G.M.

ROBERT MULLIGAN : *Inside Daisy Clover.* Scénario de R.M. d'après un roman de Gavin Lambert. Images de Charles Lang Jr. (Panavision, Technicolor). Avec Natalie Wood, Christopher Plummer, Robert Redford, Roddy McDowald, Ruth Gordon, Katharine Bard, Peter Helm. Pakula - Mulligan, Warner Bros.

GENE NELSON : *Harem Holliday.* Images de Fred Jackman (Panavision, Metrocolor). Avec Elvis Presley, Mary Ann Mobley, Fran Jeffries, Michael Ansara, Jay Novello, Gail Gilmore, Larry Chance. Four Leaf, M.G.M.

CHRISTIAN NYBY : *Last Message From Saigon,* avec Burt Reynolds, Danielle Aubry, Kieu Chinh, John Hoyt. Tournage à Bangkok. Allied Artists.

ARTHUR PENN : *The Chase.* Scénario de A.P. et Lillian Hellman d'après un roman de Horton Foote. Images de Joseph La Shelle (Panavision, couleurs), Avec Marlon Brando, Peter O'Toole, Jane Fonda, Robert Redford, Janine Rule, Angie Dickinson, E.G. Marshall. Sam Spiegel, Lone Star Pict. Columbia.

JOHN RICH : *Boeing, Boeing.* Scénario de Edward Anhalt d'après la pièce de Marc Camoletti. Avec Jerry Lewis, Tony Curtis, Dany Saval, Christine Schmidtmer, Suzanna Leigh. Tournage à Paris. Hal Wallis, Paramount.

MARTIN RITT : *The Spy Who Came in From the Cold.* Scénario d'après un roman de John LeCarre. Images de Oswald Morris. Avec Richard Burton, Claire Bloom, Oskar Werner, Peter van Eyck, Sam Wanamaker, Cyril Cusack, Bernard Lee, Tom Stern, Rupert Davies. Tournage en Europe. M. Ritt, Paramount.

ALEX SEGAL : *Harlow.* Scénario de Karl Tunlerg d'après le roman de Sydney Skolsky. « Theatrofilmé » en Electrovision. Avec Carol Linley, Efrem Zimbalist Jr., Judy Garland, Barry Sullivan, Aydrey Totter, Hermione Baddeley, Hurt Hartfield, Michael Dante, Jack Kruschen. Bill Sargent Jr. Marshall Naify, Magna Pict. Corp.

TERENCE YOUNG : *Thunderball.* Scénario d'après un roman de Ian Fleming. Images de Ted Moore. Avec Sean Connery (James Bond), Bernard Lee, Lois Maxwell, Luciana Paluzzi, Claudine Auger. Tournage à Londres et à Bahamas. Eon Prods - Artistes Associés.

Jerry Lewis : The Family Jewels



Ce Trouville se prend, essaie toujours de se faire prendre aussi pour un Deauville. Non que je trouve l'un supérieur à l'autre, au contraire. Depuis cinq ans des buildings ont poussé, la population monte, le port à l'aube est toujours aussi beau, et les couples toujours, la main dans la main, s'y promènent sentimentalement, un peu amusés les uns des autres, et de se trouver changeants.
Il y a aussi des films, étrangements sélectionnés. Dix-neuf, ce qui est beaucoup pour un juré. La désorganisation bat son plein. Une innovation : chaque délégation a son interprète-secrétaire. Celle des Russes, Shoura le Poole, est géniale et truculente, celle des Suédois, une des filles les plus divines que j'aie jamais rencontrées. Mais la nôtre, raté le tiercé. Une surenchère sur la désorganisation, pour fournir la preuve que nous sommes des valeurs. Comme on râle, c'est gagné. D'ailleurs, tous les officiels seront décidément anti-français avec violence, contrastant avec l'exquise courtoisie des producteurs, auteurs et acteurs argentins, avec l'exquise hospitalité argentine, avec le formidable appétit de discussion qu'on trouve chez tout ce qui est jeune, écrit sur le cinéma, ou tente d'en faire. Il couve une nouvelle vague argentine à laquelle il va falloir prêter attention.
Dans le jury, quelques puissantes et séduisantes personnes : Franklin Schaffner, metteur en scène de *The Best Man*, beau et courtois comme Henry James, cultivé, fin et sensible, on change d'idée sur Hollywood, à le voir; Hillmar Hoffman, président du festival d'Oberhausen, habité par la passion du cinéma, dont il a une connaissance encyclopédique, cordial, ouvert et fin, à faire changer d'idée sur les intellectuels allemands ; Michel Georghiu, ministre roumain du cinéma, agile d'esprit comme un écureuil, le contraire du sectarisme, ouvert, sensible et généreux, à faire changer d'idée sur les hommes de l'appareil ; Ernesto Schoo, critique argentin, grave, sérieux, mais dont l'humour fait changer d'idée sur les intellectuels, même argentins. Et quelques autres. La réunion finale du jury durera de dix heures du matin à cinq heures du soir. C'était un peu long, mais j'aurai rarement autant ri. Les consignes de certains se voyaient à des kilomètres. La bagarre pour donner un prix au film mexicain sur le mur de Berlin valait cher à écouter, ou sur le film franquiste. Moi, j'étais à la fête, je me disais que l'O.N.U., c'est ça, les compromis, les galops d'essais. Si les films avaient été mieux choisis, dans leur ensemble, et si le festival n'était pas à ce point essoufflé, c'eût été drôle de rompre le silence, qui n'étant juré par personne, n'est pas de rigueur. Tout de même les hommes de l'administration se sont bien battus.
Parlons plutôt des films, de certains films :
Un sublime : *Le Cinquième Cavalier est la peur*, film tchèque de Zbynek Brynych. Sujet, un Juif, magistralement joué par Miroslav Machacek, aux prises avec la peur torturante d'être pris, surmontant sa peur pour trouver de la morphine, dont il a besoin, médecin clandestin empêché d'exercer par le numerus clausus. Résumé ainsi, le film est trahi. L'atmosphère des « Dubliners » de Joyce, plus encore que celle, évidente, de Kafka. La boîte de nuit du radeau de la Méduse, la terreur gluante et invisible, un découpage, un style photographique inspirés d'*Otto e mezzo*, mais enfin il y a pire, voilà qui fait de ce film étrange, où, paradoxe, ne se voit pas une seule fois un uniforme allemand, une œuvre somptueuse et baroque, délirante et hallucinée. On compte sur les doigts d'une seule main ce qui est du même niveau, chaque année. On le verra en France si les distributeurs... On connaît la chanson. Prix du meilleur scénario. Battu pour le grand prix cinq voix contre six.
Un délicieux : *Une fille et des fusils*, film français de Lelouch, généreux, de bonne humeur, plein de charme et d'invention, une allure endiablée pour la première heure, très drôlement joué, d'une manière très homogène, Amidou, génial. On voit que Claude Lelouch est un type vigoureux, acharné, rapide, bidonnant, survolté, qui n'en a rien à foutre du bon goût, des règles du récit, et de toutes ces salades. La preuve de la marche, c'est de marcher. Lui, il court. Il pulvérise les obstacles. Il fait ses films avec son pognon, sans s'occuper des règlements, des normes, et autres billevesées. Comme on dit, du tempérament. Comme je dis, drôlement chouette. Prix de la mise en scène, à l'unanimité.
Un stupéfiant : *L'Ombre de nos ancêtres oubliés*, film soviétique, production des studios Dovienko, à Kiev, de Serguei Paradzhanov. Lyrique, fou, formaliste, tous les truquages, tous les procédés, en noir et en couleur, toutes les couleurs, du chant, de l'opéra, du ballet, des danses folkloriques, du délire, de la poésie épique, des sous-titres comme dans Godard, une femme nue, dix minutes de femme nue, et pas mal, une actrice qui est une biche, Larissa Kadochnikova. Elle ne parle que le russe, ce qui n'est pas commode. Un jeune acteur beau et fulgurant, Ivan Nikolaichek. Le tout coloré, fabuleux, bruyant et généreux, jovial et tragique. Tout ce qu'on aime. Prix de la meilleure production. Je n'ai pas compris ce que voulait dire cette dénomination obligatoire, mais rien n'est assez beau pour ce film.
Un sensible et obscur : *Käre John*, film suédois de Lars Magnus Lindgren, lent et sensible, lent et obscur, lent et lyrique, lent et touchant, lent et émouvant, et à la fin, quand on y repense trois jours après, on est tout à fait sûr qu'il ne sera plus lent du tout à la seconde vision. Une actrice robuste, drue, charnue et charnelle, émouvante à pleurer. Christina Schollin. Que dalle au palmarès. Souvenez-vous de Lindgren, dont je déteste les théories et dont j'adore la compagnie. La sensibilité et l'obstination.
Ensuite, plein d'autres films intéressants, pleins d'autres caractéristiques. Une ligne par film, ou presque :
Gli indifferenti, film italien de Maselli. Admirable travail littéraire sur un admirable roman de Moravia. Une mise en scène qui sait drôlement bien qu'elle est drôlement bien. Ce meilleur scénario a eu le grand prix. Claudia Cardinale et Tomas Millian, excellents, inattendus mais excellents, Paulette Godard génialement belle, et bien mieux qu'excellente.
Beata, film polonais d'Anna Sokolowska, jeune femme de vingt ans qui en est à son dixième film. Un peu trop Polanska, mais agréable. Une fille à mourir, Pola Raksa, à importer d'urgence. Elle ne parle que le polonais, ce qui n'est pas commode et bien dommage.
Le Nouveau Gilgamès, film hongrois de Mihaly Szemes, lutte virilement, mais du 1er janvier au 15 juillet, contre le cancer. Cleus et Cleo sont agréables, bons, discrets, et remarquablement dirigés.
L'Eté merveilleux, film yougoslave d'Obrad Gluscevic. Occidentalisé parce qu'il y a des blousons noirs, mais très gai. Milena Dravic, drôlement mignonne.
A quatre pas de l'infini, film roumain de Munteanu, producteur, auteur et réalisateur, sympathique, agréablement fracasseur de la cellule familiale bourgeoise.
Enfin, d'autres films mentionnables, à des titres divers :
Dialogos de la paz, film espagnol de José Font Espina et Jorge Feliu, prétention à l'objectivité et prétention à l'art se conjuguent. Evidemment prix de l'Office catholique. Un beau visage, Nuria Torray.
L'Enfant et le mur, de Ismaël Rodriguez. Gélin, doublé en espagnol, joue un facteur ouest-allemand. J'adore et j'admire Daniel, mais tout de même. Ce film est mexicain comme je suis le pape. Deux enfants, un de chaque côté du mur de Berlin, sont les archets destinés à faire vibrer un violoncelle qui serait le spectateur. Le jour où je serai violoncelle je pleurerai sur les larmoyantes aventures de ces jeunes cabotins, qui touchèrent l'âme du critique académique argentin Talice au point de le lancer, à mourir de rire, sur le sentier de la guerre. Ayant voté contre, et plutôt deux fois qu'une, je n'irai pas à Acapulco. Tant pis.
Die Festung, film allemand de Weidenman, donne l'idée, mais seulement l'idée, de ce que pourrait être un cinéma allemand. Truculent et insolent. Enfin, l'idée d'être truculent et insolent. Un bon acteur, qui a l'idée de la truculence, Martin Held. Un minois



L.M. Lindgren : Käre John (Jarl Kulle, Christina Schollin)

ravissant, ah, l'Allemagne s'il y a des Allemandes comme ça, Christa Linder. Une actrice fabuleuse, Tilla Durieux, rivale de Sylvie.

Chronique d'un enfant seul, film argentin de Leonardo Favio, interprète, assistant et disciple de Torre-Nilson. Un premier film plus gonflé que réussi, plus léché qu'expressif mais dont la fougue et la sincérité touchent.

Et puis encore quelques films. L'*irritacion* due à la *desorganisacion*, à la mauvaise *seleccion* et à l'*administracion* une fois disparue, il reste quatre films de première grandeur, ce qui est finalement rudement bien. Il reste l'étonnante chaleur de quelques Argentins. Il reste un coup d'œil curieux sur la production mondiale. L'exemple de *Dialogos de la paz* montrent que c'est dans *Marienbad,* pas dans *Le Corniaud,* qu'est la source d'influence. Je ne porte pas de jugement. Je regarde. Tout ce qui est indépendant a du prestige, une audience en profondeur. Les recettes éprouvées, dites éprouvées, apparaissent pour ce qu'elles sont, des coups de veine à la roulette, dont il serait bien hasardeux de tirer une martingale.

On sent frémir la production dans le monde entier. La tchèque, la polonaise, la roumaine, la russe, bien clairement. Mais en Argentine, en Suède, en Grèce, comme je l'ai constaté le mois dernier, à Cuba, tout bouge. Ou va bouger.

Un dernier mot. Peu de projections en marge. Une seule réellement existante. Un film argentin, *El Rañidero* (*L'Amphithéâtre*) de René Mujica. Les faubourgs de Buenos Aires en 1900 sont partagés en petits royaumes, comme la Grèce classique. Il y pousse donc des Atrides, des Illiades, et une Electre. Noble, quelquefois un peu trop, la tragédie de cette Electre est aplatie sous le poids d'une fatalité aussi rude que la fatalité grecque, et qui vient d'un mythe, le sens de la virilité, et la vanité du mâle combattant. Un beau visage, celui de Fina Basseo, donne une gravité hiératique à cette Electre argentine.

La production argentine est de trente films par an. Torre-Nilson doit tourner pour des compagnies américaines, et *El Rañidero* est produit par un producteur artisan complètement indépendant. Pas besoin de dessin. Nous connaissons ce genre de crise. Les manifestations des syndicalistes argentins, pendant les discours fleuris du banquet de clôture chantaient aussi une musique connue. A eux. A nous. PK.

Perspectives d'une crise

Notre confrère *Bulletin d'Information du Centre National de la Cinématographie* (No 91, 2-1965) publie un rapport de 104 pages « *Cinéma français - Perspectives 1970* » sur le public, la désaffection des salles (423 millions de spectateurs 1957 en France ; 273 millions 1964) et les remèdes.

La supériorité de cette étude sur les ébauches précédentes vient de ce qu'elle est due à la Société d'Economie et de Mathématiques Appliquées et non à des organismes cinématographiques qui s'arrangeaient pour faire valoir à travers les statistiques leurs intérêts personnels ou leur politique.

Louons sans réserve le C.N.C. d'avoir su oublier ses partipris et commandité cette étude objective.

C'est un travail à ne pas mettre entre toutes les mains, et il faut espérer que son allure scientifique rebutera l'abondante partie de la profession qui n'a pas dépassé le niveau du Certificat d'Etudes. En effet, il serait vain d'exploiter systématiquement les chiffres les plus favorables sans tenir compte de leurs raisons. Ce n'est pas parce que 75 % des cobayes *ont aimé ou aimeraient voir* — disent-ils — *Les Misérables* qu'ils iront en voir une nouvelle adaptation ; ce sera parfois même le contraire. Et d'autre part, il ne suffit pas de satisfaire le public majoritaire, car la minorité n'est pas nulle. Ce n'est pas parce que 8 % des gens disent être attirés par *Les Stripteaseuses* qu'il ne faut pas faire *Les Stripteaseuses,* dont le coefficient de bénéfices est bien supérieur à celui des *Misérables.*

35 % ont aimé ou aimeraient voir (disent-ils) *Hiroshima mon amour,* qui bat ainsi *La Traversée de Paris, Le Repos du guerrier, Bébert et l'omnibus,* lesquels firent trois fois plus d'entrées. Donc : a) les gens ont préféré *Hiroshima* ; b) il y a un snobisme (lequel fait aussi voir et aimer le film) ; c) *Hiroshima* n'a pas été offert dans un nombre de salles suffisant à combler les besoins de la demande.

L'automobile n'est pour rien dans la désaffection, créée surtout par la TV — qui sera moins nocive dans le futur, nous dit-on — et encore plus par le mouvement de la population vers les zones suburbaines mal équipées en cinémas. Le rapport propose la construction de nouveaux cinémas — au moins deux par commune, et mitoyens (car la concurrence active la consommation, l'exclusivité la freine : les gens aiment pouvoir choisir, ce choix fut-il symbolique). Mais les banlieusards n'ont d'autre souci que de quitter le plus vite possible leurs buildings (et plus souvent pour la campagne que pour le centre-ville ; ils ont raison : la campagne, c'est la santé du corps et de l'âme, le ciné c'est parfois la santé de l'âme, mais *jamais* celle du corps ; s'il veut prospérer, qu'il s'attache à l'âme). Les Américains, sans passé, ont su faire coïncider le loisir et le cadre moderne. Les Français, eux, ont la nostalgie des villes étroites et vivantes du passé et de la province : *le cinéma est déplacé dans une vieille contrée modernisée.* Il faudrait donc créer un état d'esprit favorable à la vie locale, faire évoluer la civilisation, trouver des capitaux pour ces constructions à l'avenir incertain, et ce, très vite : dans cinq ans, l'habitude de ne plus aller au ciné sera encore plus profondément ancrée ; il faudrait que municipalités, Etat et profession collaborent sans perdre de temps. Même en régime communiste, ce serait presque impossible, en France à plus forte raison...

A l'opposé de ce que l'on voit en Chine ou en Italie (d'où la stabilité), les ruraux n'ont pas assez de salles pour satisfaire leur grande soif de ciné accrue par l'absence de la 2e chaîne de TV et de la 1re dans les localités mal exposées ou sans courant. Bien sûr, il y a les forains du 16 mm, non compris dans l'étude, et en débâcle : il faudrait donc faciliter la production des grands films en 16 mm, qui remplaceraient les médiocres dégonflages du 35, et autoriser le transport des projecteurs 35. D'ailleurs, il faudrait supprimer toute la réglementation professionnelle, déplacée dans une profession en mue, car les motifs des lois sont automatiquement annulés par le changement, qui, endigué, provoque une crise.

De plus, les créateurs ont des affinités avec paysans et commerçants, pas avec les ouvriers : les uns dirigent leurs vies, pensent par eux-mêmes, pas les seconds. On peut « expliquer » *Paris nous appartient* ou *Les Carabiniers* (qui plaisent déjà plus à Digne qu'à Paris) à un paysan, pas à un ouvrier. La culture ne s'adresse qu'à des individus ; il serait donc malencontreux de la soumettre à la loi du rendement, comme l'y soumet aujourd'hui notre industrie : il faut ouvrir un ciné à Cachan (23 695 habitants), mais surtout faire des projections dans les villages de 100 habitants. Il serait dangereux de jouer les Docteur Knock — comparaison fondée : les plus grosses recettes sont dues au cumul de diverses aliénations —, d'attirer au Louvre des millions de visiteurs qui seraient mieux ailleurs. A la quantité des spectateurs, préférons la qualité. Et si 2 millions de spectateurs vont voir, et même aiment *L'Age ingrat,* est-ce une bonne chose puisque quelques heures après, leur rire éventuel fera place à un cruel désenchantement devant la vie retrouvée, tandis que quelques milliers de spectateurs de *Lola* apprécient mieux la vie ensuite et pendant des années ? Chaque spectateur de moins n'est-il point un pas en avant, un malentendu de moins ?

Cette régression, de plus en plus lente (5 % par an) vu l'augmentation du nombre de jeunes, n'a pas de conséquences graves du type de celles créées par le traité de Rome à Decazeville ou St-Nazaire : chaque propriétaire de salle ou de studio possède une fortune en m² ; leurs quelques salariés rejetés, sous-payés, trouveront mieux ailleurs avec une politique de replacement organisé, qui résoudrait facilement les cas de salariés de la production, étant donné leur faible nombre (quelques dizaines de cas sur quelques centaines) ; on pourrait même se contenter de supprimer certaines sections (décoration, réalisation) des Ecoles Professionnelles, d'en réduire d'autres.

L'inconvénient de cette récession est la condamnation des films moyens et de double jeu type *Cyrano et d'Artagnan,* dont peu sont bons. Mais ce glissement irrémédiable ouvre la porte à l'artisanat de qualité, jusqu'ici brimé, qui, lui, est bien armé et n'a guère à craindre de la récession : 8 % fréquentent l'Art et l'Essai, qui représente maintenant 13 % des salles parisiennes. Ce public là augmente sans cesse : crise ou montée en flèche du cinéma ?

Luttons contre la récession, puisqu'elle désavantage quelques-uns, mais sachons aussi qu'elle n'est pas un mal, qu'elle n'est pas le mal qui fut en Amérique, où la récession entraîna la baisse de qualité, où le chômage menace plus. L.M.

Deuxième vague de productions désertrices ?

Le problème de la « production désertrice » (aller tourner des films dans des pays moins bien nantis en syndicats omnipotents que les Etats-Unis) hante de nouveau les milieux corporatifs d'Hollywood.
Quoique la production continue à battre les records établis l'année dernière, la tendance désertrice s'aggrave. La majorité des films en production au mois de mai sont tournés à l'étranger — au total vingt films contre seize devant les caméras à Hollywood. En mai 1964 c'était l'inverse : vingt films en tournage à Hollywood et dix à l'étranger.
Deux superproductions n'iront pourtant pas outre-mer cette année — *The Day Custer Fell* que Fred Zinnemann tournera pour la Fox et *What did you do in the War, Daddy* que Blake Edwards coproduira avec les frères Mirisch. Il n'a jamais été question de tourner *Custer* à l'étranger (et la blague du mois est que le seul problème pour Fox avec ce film sera d'apprendre aux 2 500 Indiens à tirer à l'arc) ; mais le film d'Edwards, qui exige la construction d'un village italien entier et 15 000 (je répète 15 000) figurants, devait être tourné en Italie. Les difficultés qu'Edwards rencontra lors du tournage en Europe du *Great Race* (sortie newyorkaise le 1er juillet) semblent être la raison de ce rapatriement. — A.M.

Pour l'exemple

Remplacé dès ce mois-ci au secrétariat des *Cahiers*, un nom va bientôt se faire rare à nos sommaires, celui de Jean Narboni. C'est parce qu'il remplit comme médecin E.O.R. ses obligations militaires que notre docteur a dû très provisoirement quitter ses folles amours : la vie conjugale, cinématographique et civile, pour un an de coopération en pleine mer des Indes. Il y goûte avant la révolution le sucre amer de La Réunion sans tout à fait y connaître la douceur de vivre, même si pour l'heure point n'est besoin de *charges de brigades ou de* prouesses de barbouzes en notre vieille île Bourbon. Narboni, on peut en être persuadé, ne sera pas un insoumis d'aspect cavalier, mais très superficiellement docile, vivra ces quelques mois avec un profond détachement tout burtonien qui lui permettra de terminer un livre sur Nicholas Ray et quelques autres petites choses ; amère victoire d'une aventure qui nous paraîtra bien longue.

Films de demain : France

RAOUL ANDRE : *Mission spéciale à Caracas.* Scénario de Michel Lebrun, Jean Curtelin et R.A. d'après un roman de Claude Rank. Images de Pierre Petit (Cinémascope, Couleurs). Décors de L. de Barbenchon. Avec Rod Carter, Alain Gottvalès, Jany Clair, Louise Carletti, Yvonne Monlaur, Dominique Page, Christa Lang, Claude Salez. Tournage au Havre, à Fort-de-France et Caracas. Coprod. France-Italie-Espagne. C.F.F.

JACQUES BARATIER : *L'Or du duc.* Scénario de Eric Ollivier et J.B. Images de Henri Raichi. Décors de Jacques Gut. Musique de Charles Trénet. Avec Pierre Brasseur, *Claude Rich, Danielle Darrieux*, Annie Girardot, Jacques Dufilho, Noël Roquevert, Annie Cordy, Jean Richard, Hubert Deschamp, Dorothée Blanck, Roland Lesaffre, Dino Mele, Jean Tissier, Christian Marin, Fernand Sardou, Monique Tarbes. Tournage à Paris. Coprod. France-Italie. Cocinor.

MAURICE BOUTEL : *De l'assassinat considéré comme un des beaux arts.* Scénario de M.B. d'après Thomas de Quincey. Images de Tourjansky. Avec Bernard Dhéran, Jacqueline Huet, Béatrice Altariba, Howard Vernon.

MARCEL CAMUS : *Le Chant du monde.* Scénario de M.C. d'après un roman de Jean Giono. Images de Raymond Lemoigne (Eastmancolor). Décors de Robert Giordani. *Avec Hardy Kruger, Charles* Vanel, Catherine Deneuve, Marilou Tolo, Saro Urzi, Michel Vitold, Andrew Laurence, Christian Marin, Arlette Méry, Ginette Leclerc, Serge Marquand. Tournage en Haute Provence. Cocinor.

MARCEL CARNE : *Trois chambres à Manhattan.* Scénario de Jacques Sigurd et M.C. d'après un roman de Georges Simenon. Images de Eugène Shuftan. Décors de Léon Barsacq. *Avec Annie Girardot*, Maurice Ronet, Roland Lesaffre, Otto E. Hasse, Gabriele Ferzetti, Geneviève Page, Robert Hoffman. Tournage à Boulogne. Cocinor.

CLAUDE CHABROL : *Marie-Chantal contre le Docteur Kah.* Scénario de Christian Yves, Jacques Chazot, Daniel Boulanger et C.C. Images de Jean Rabier (Eastmancolor). Avec Marie Laforêt, Roger Hanin, Charles Denner, *Francisco Rabal, Akim Tamiroff*, Stéphane Audran, Gilles Chusseau, Serge Reggiani. Tournage à Marrakech. Coprod. France - Espagne - Italie - Maroc. S.N.C.

VITTORIO DE SICA : *Un monde nouveau.* Scénario de Cesare Zavattini et Ricardo Aragno. Images de Jean Boffety. *Décors de Max Douy.* Avec Nino Castelnuovo, Christine Delaroche, Georges Wilson, Pierre Brasseur, Françoise *Brion*. Tournage à *Paris*. Coprod. France-Italie. Artistes Associés.

JEAN DREVILLE : *Troisième Jeunesse.* Scénario de Paul Andréota, Alexandre Galitch et J.D. Conseiller artistique Alexandre Kamenka. Images de Michel Kelber (70 mm, Sovcolor). Décors de Alexandre Hinkis. Avec Gilles Segal, Nicolas Tcherkassov, Oleg Strijenov. Tournage à Léningrad. Coprod. France - U.R.S.S.

PIERRE GRANIER-DEFERRE : *La Métamorphose des cloportes. Scénario* de Albert Simonin, Michel Audiard et P. G.-D. d'après le roman d'Alphonse Boudard. Images de Nicolas Hayer *(Franscope). Décors* de Jacques Saulnier. Avec Lino Ventura, Irina Demick, Maurice Biraud, Annie Fratellini, *Georges* Géret, Pierre Brasseur, Charles Aznavour, Françoise Rosay, Georges Chamarat, Marie-Hélène Dasté. Tournage à Paris Billancourt. Coprod. France - Italie. Fox.

ANDRE HUNEBELLE : *Furia à Bahia pour O.S.S.* 117. Scénario de Jean Halain et Pierre Foucauld d'après le roman de Jean Bruce : « Dernier quart d'heure ». Images de Marcel Grignon (Franscope, Eastmancolor). Décors de Paul Boutié. Avec Fredrick Stafford, Mylène Demongeot, Raymond Pellegrin, Pierrette Radier, Annie Anderson, *François Maistre*, Yves Furet, Jacques Riberolles, Guy Delorme. Tournage au Brésil. Coprod. France - Italie. Valoria.

ALEX JOFFE : *La Grosse Caisse.* Scénario de R. Asséo, G. Gil, L. Charpentier, P. Lévy-Corti et A.J. Images de Louis Page. Décors de Jacques Paris. Avec Bourvil, Paul Meurisse, Françoise Deldick, Roger Carel, Daniel Ceccaldi, Henri Piegay, Aimé de March. Tournage à Epinay. Marceau Cocinor.

LEONARD KEIGEL : *La Dame de pique.* Scénario de Julien Green et Eric Jourdan, d'après la nouvelle de Pouchkine. Images de Alain Levent. Décors de S. Wiesenfeld. Avec Dita Parlo, Katharina Rene, Michel Subor, Simone Bach, Jean Negroni, Philippe Lemaire.

MAURICE LABRO : *Corrida pour un espion.* Scénario de Jean Meckert, Louis Velle et M.L. d'après un roman de Claude Rank. Images de Roger Fellous (Franscope, Eastmancolor). Avec Ray Danton, *Pascale Petit*, Roger Hanin, Wolfgang Preiss, Helga Sommerfeld, Carl Lange, Charles Régnier, Horst Frank. Tournage à *Berlin et Alicante*. Coprod. France - Espagne - Allemagne. Gaumont.

RAOUL LEVY : *Je vous salue mafia.* Scénario de R.L., d'après un roman de Pierre Lesou. Conseiller technique : Daniel Wronecki. Images de Raoul Coutard. Avec Eddie Constantine, Elsa Martinelli, *Henry Silva, Jacques* Klugman. Tournage à Marseille et en Camargue. Coprod. France-Italie. Films Fernand Rivers.

LOUIS MALLE : *Viva Maria.* Scénario de Jean-Claude Carrière et L.M. Images de Henri Decae (Eastmancolor). Décors de Bernard Evein. Avec Brigitte Bardot, Jeanne *Moreau, Georges Hamilton*, Carlos Lopez, Moctezuma, Luis Rizo, Paulette Bubost. Tournage au Mexique. Coprod. France - Italie. Artistes Associés.

DENYS DE LA PATELLIERE : *Le Tonnerre de Dieu.* Scénario de Bernard Clavel et Pascal Jardin. Images de Jean *Collomb (Franscope). Décors* de Robert Luchaire. Avec Jean-Pierre Kalfon, Jacques Portet, Pierre Barouh, Amidou, Janine Magnan. Tournage Paris-Normandie et Côte d'Azur. Coprod. France - Italie - Allemagne. Comacico.

JACQUES POITRENAUD : *La Tête du client.* Scénario de *Jean-Charles Lagneau, Gérard* Carlier, Jean-Loup Dabadie et J.P. d'après un roman de Michel Lebrun. Images de Andréas Winding. Décors de Raymond Gabutti. Avec Jean Poiret, Michel Serrault, Sophie Desmarets, Francis Blanche, Jean Richard, Darry Cowl, Caroline Cellier, Patrice Laffont, Sébastien Poitrenaud, Maria Granada. Tournage à Boulogne. Coprod. France - Espagne. C.F.D.C.

JEAN-JACQUES VIERNE : *Un roman de Paris.* Scénario d'Antoine Blondin et Paul Guimard. Images de Serge Rapoutet. Décors de J. Rapoutet. Avec Renaud Mary, Michel Subor, Olivier Despax, Aram Stephan, Claire Duhamel, Yori Bertin, Micheline Dax, Madeleine Lambert. Tournage à Houdan.

Nouvelles d'Italie

De Seta

Trois ans après *Banditi a Orgosolo,* Vittorio De Seta va donner le premier tour de manivelle d'un nouveau film : *Un uomo a meta,* histoire d'un intellectuel traversant une crise.
De Seta est prêt, mais les producteurs italiens n'y sont vraiment pour rien. *Banditi a Orgosolo,* en dépit de son faible succès — il a été programmé cinq ou six jours à Rome — a complètement couvert les frais de production et de distribution grâce aux ventes à l'étranger. Mais ce n'est pas là une garantie suffisante aux yeux des producteurs italiens qui, lorsqu'ils se sont décidés à l'écouter, ont posé à De Seta des conditions qu'il a jugées compromettantes.
Homme réservé, ennemi des trop grandes organisations, il se sentirait écrasé par l'immense appareil industriel qu'un Fellini ou un Visconti jugent essentiel. C'est pourquoi, après des pourparlers, quelques tentatives d'accommodement et des refus, il a décidé de répéter l'expérience de son premier film et de produire lui-même *Un uomo a meta.*
Son équipe est extrêmement réduite et il a en elle une confiance absolue. Aussi s'apprête-t-il à tourner dans une ambiance presque familiale. Il faut être un grand admirateur de *Banditi a Orgosolo* pour ne pas être dérouté par une telle atmosphère d'improvisation car le sujet, qui est de De Seta lui-même, est infiniment plus complexe que celui de son film précédent.
Il s'agit d'un journaliste de gauche atteint d'une névrose. Certains jours de crise, il repense à son passé. De brefs retours en arrière montreront alors les étapes importantes de sa vie : sa jeunesse en Toscane pendant la Résistance, ses amours avec une jeune fille du voisinage ainsi qu'une autre liaison qui n'aboutira à rien. Il entrera ensuite dans une clinique d'où il sortira guéri, apte à voir la vie sous un jour nouveau.
Pour certaines séquences du film, De Seta a mis au point dans le secret du studio, une technique nouvelle de fondus enchaînés réalisés grâce à des plaques de verre et dont le résultat devrait être très suggestif. Ils entreront en jeu lors de certaines divagations érotiques du héros : successions de détails de nus féminins qui s'enchaîneront avec harmonie au gré des courbes qui apparaîtront.
Pour les deux rôles principaux, De Seta a contacté Thomas Millian et Ilaria Occhini. Celle-ci s'est fait connaître en Italie par la télévision et le théâtre. Elle a travaillé en particulier avec Visconti pour « Una Sguardo dal ponte » et « L'impresario delle Smirne » de Goldoni. — M.P.

Ruzante à Paris

Qu'un texte soit de lui (*Il terrorista*) ou non (« l'Anconitaine », « Bilora »), qu'il cinématographie ou qu'il théâtralise, ce qui frappe et séduit chez De Bosio, c'est la force et la discrétion qu'il met au service de son *propos du moment,* paraissant moins soucieux d'affirmer la permanence d'une pensée ou d'un style personnels que de mettre en évidence les qualités propres de l'œuvre envisagée. Une telle « modestie » étonne, mais l'art (théâtre ou cinéma) gagne, à l'effacement consenti de l'auteur, une transparence qui est pure efficacité. Visconti, au théâtre, triomphe souvent au détriment de la pièce elle-même, dès lors qu'on cesse de suivre la progression du drame (ainsi « Dommage quelle soit une p... ») pour s'abîmer dans la contemplation d'un accessoire, riche étoffe ou lourde tenture. Les décors et costumes par lesquels le Stabile de Turin, accueilli par le Théâtre de l'Est Parisien, prête en revanche vie à Ruzante ou à Bilora, à leurs compères ou à leur environnement, dans le drame comme dans la comédie, ne sont pas moins remarquables, en soi, que ceux qu'utilise Visconti, bien au contraire : de plus, ils ne dispersent pas l'attention, mais la concentrent sur l'essentiel.
Pourtant, que d'écueils ici, pour un public français, même accoutumé aux V.O. du Théâtre des Nations... (Il est vrai que l'habitué de la Cinémathèque, lui, vacciné par l'absorption consécutive de dix Ozu non sous-titrés, finit par trouver miraculeux le simple fait de comprendre la totalité d'un dialogue, quel qu'il soit, où que ce soit...) Or, la langue de Ruzante, rocailleuse, grotesque, volontiers grivoise, un dialecte padovan du XVI[e] siècle, est difficile à assimiler, déjà par un Italien post-garibaldien, et les acteurs eux-mêmes eurent du mal à l'apprendre : l'art de De Bosio fut tel qu'il parvint à nous donner l'illusion d'une compréhension quasi littérale du texte, cela grâce à une caractérisation gestuelle, une stylisation et une mise en place d'une exemplaire clarté, dans l'effervescence maîtrisée de l'« Anconitaine » comme dans l'admirable concentration de « Bilora », drame paysan aux résonances métaphysiques, annonçant tout à la fois Wozzeck et Godot.
Ici comme dans *Le Terroriste,* la leçon de Brecht est appliquée avec humilité et profondeur : à l'abri des recettes à la mode, sur scène ou sur l'écran, c'est une morale qui est recherchée par le biais de la plus sûre technique, morale qu'il importe moins d'imposer que de dévoiler à un public populaire véritable, c'est-à-dire adulte. — J.-A. F.

Chiffres

Selon les statistiques officielles, 246 longs métrages ont été produits en Italie en 1964. Chiffre qui semblerait monstrueux si l'on ne prenait soin de l'analyser pour le rendre plus parlant et plus conforme à la vérité. Sur ces 246 films, 75 sont des coproductions minoritaires (31 avec la France, 6 avec l'Espagne, 2 avec l'Allemagne, 36 en combinaisons tripartites). Nous arrivons ainsi au chiffre de 171 films dont 20 « pour la jeunesse », c'est-à-dire de prix très bas, de durée à peine supérieure à 60 mn (durée nécessaire pour entrer dans la catégorie des longs métrages), de qualité presque toujours médiocre et, par ailleurs, invisibles en Italie. Précisons que ces films dits « pour la jeunesse » ne sont pas produits pour être montrés aux enfants (il n'existe pas de circuit spécialisé et les salles paroissiales se gardent bien de les projeter) mais seulement pour obtenir des prix officiels.
C'est ainsi que l'on arrive au chiffre de 151 films dont 53 produits grâce aux participations étrangères évoquées plus haut. Les films 100 % italiens produits en 1964 sont donc au nombre de 98.
Si l'on reprend le chiffre de départ — 246 films — on obtient par catégorie les résultats suivants : aventures mythologiques, historiques, bibliques, etc. : 66 films ; comiques, satiriques : 61 ; dramatiques et westerns : 23 ; pour la jeunesse : 20 ; policiers : 19 ; horreur : 13 ; films-enquêtes ou de voyages : 11 ; biographique : 1 ; film sexy : 1. — M. M.

Films de demain

LUIGI COMENCINI : *Il compagno Don Camillo.* Scénario de G. Guareschi, L. Comencini, M. Fondato. Avec Fernandel, G. Cervi. Production : Franco-London-Cineriz.
C'est le quatrième de la série, après Duvivier (2) et Carmine Gallone (1). Les extérieurs devaient être tournés à Moscou, mais les autorités soviétiques ayant refusé le permis, on se rabattra, comme d'habitude, sur la Yougoslavie.

MARCO FERRERI : *La famiglia felice.* Scénario de M. Ferreri, R. Azcona, D. Fabbri. Images : M. Vulpiani, B. Frattari, A. Tonti. Avec U. Tognazzi, S.A. Field, A. Stewart, G. Germani, T. Scarano. Production : Sancro.
A la fois féroce et tendre entomologiste, Ferreri poursuit l'exploration des us et coutumes des Italiens. Pas de nouvelles de *L'uomo dai cinque palloni* (pourtant fini depuis maintenant un an), car C. Ponti se refuse à distribuer un film qu'il ne juge pas « présentable ». Le bruit court cependant que Mastroianni, protagoniste du film avec C. Spaak, aurait l'intention de faire les frais nécessaires pour s'en rendre acquéreur.

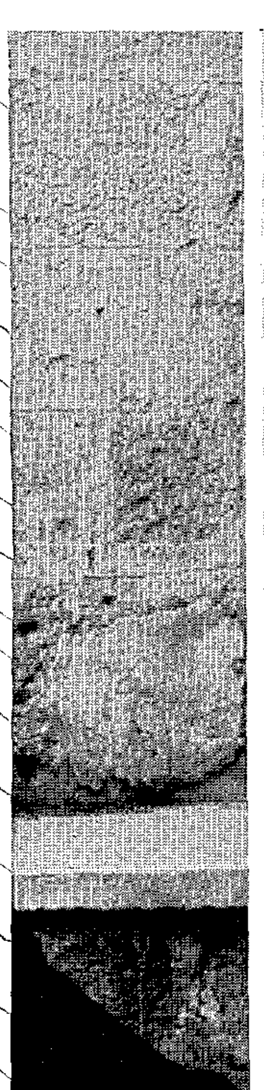
SERGIO LEONE : *Per qualche dollaro in piu.* Scénario de S. Leone, D. Tessari. Avec C. Eastwood, G.M. Volonte, J. Palance. Production : Produzioni Europee Associate.
Sergio Leone, alias Bob Robertson (pseudonyme en l'honneur de son père : Roberto Roberti Leone, metteur en scène du muet) retente le coup de *Per un pugno di dollari,* western à l'italienne qui a ramassé sur le marché italien plus d'un milliard de lires.

ELIO PETRI : *La decima vittima.* Scénario de E. Petri, E. Flaiano, T. Guerra, G. Salvioni, d'après un récit de Robert Sheckely. Avec M. Mastroianni. Production : Champion (C. Ponti).
Science-fiction sociologique sur un ton de divertissement ironique à fond dramatique. C'est un projet que Petri couve depuis deux ans et auquel il tient beaucoup pour racheter le faux-pas du *Maestro di Vigevano.* — M.M.

1

2

3



4



le cahier critique

Condamné au silence

KING AND COUNTRY (POUR L'EXEMPLE). Film anglais de JOSEPH LOSEY. *Scénario :* James Lansdale Hedson et Evan Jones d'après la pièce de John Wilson. *Images :* Denys Coop. *Musique :* Larry Adler. *Décors :* Richard Mac Donald *Costumes :* Roy Ponting. *Montage:* Reginald Mills. *Interprétation :* Dirk Bogarde (Capt. Hargreaves), Tom Courtenay (Hamp), Leo McKern (Capt. O'Sullivan), Barry Foster (Lt. Webb), James Villiers (Capt. Midgley), Peter Copley (le colonel), Larry Justice (Lt. Prescott), Vivian Matalon (l'aumônier militaire), Jeremy Spencer (Sparrow), James Hunter (Sykes), David Cook (Wilson), Larry Taylor (Sgt. Major), Jonah Seymour (Capt. de la police militaire), Keith Buckley (Capt. de la garde), Richard Arthure (le garde Charlie), Derek Partridge (Capt. à la cour martiale), Brian Tipping (Lt. à la cour martiale), Raymond Brody, Terry Palmer, Dan Cornwall (1er, 2e et 3e soldats du peloton de Hamp). *Production :* Norman Priggen-Joseph Losey, 1964. *Distribution :* Ucinex.

Il s'est passé, devant King and Country, ce à quoi raisonnablement on pouvait le moins s'attendre : que l'on a reproché à Losey d'avoir escamoté son sujet, d'être resté en-deçà de ses intentions, bref de s'en être pris à des portes ouvertes, par défaut de rigueur ou de lucidité, voire par complaisance. Car voilà un drôle de film, a-t-on dit, où se veulent évoqués et mis en question la guerre et ses drames, la justice et son efficience, la désertion et la liberté, mais dont les germes subversifs perdent singulièrement à se voir mobilisés par un personnage hagard, irresponsable, inconscient de ses actes, presque un imbécile. Et pour d'autres, c'est une entreprise bien inutile que ce film de guerre sans la guerre dont la portée ne dépasse pas celle des thèses humanitaires classiques sur la laideur des combats et l'ambiguïté des jugements. Répondre, bien sûr, que la guerre ne perd rien en force d'être ici évoquée plutôt que montrée, réduite à cette présence de la boue, des rats, de la fatigue et de la misère ; citer les exemples (ils ne sont pas rares) où « des paroles fondamentales ont été mises dans la bouche de simples, de fous ou d'ignares pour humilier les savants » ; dire avec Losey, que Hamp, riche de bon sens terrien, de force paysanne, d'humour pincé, n'est pas un imbécile, cela encore participerait d'un système gêné de défense dont le film n'a que faire.

Il semble en revanche que ce ne soit pas sacrifier à la mode du langage et des rapports du signe au sens, que de voir posé, tout au long de *King and Country,* le problème de son véritable propos, et dans la désertion, plutôt que son sujet, un objet dont le film ne serait qu'un essai de cerner la définition.

Poser la désertion comme un point de départ, dont il ne serait que l'illustration ou l'apologie plus ou moins réussie, revient à substituer à l'incessante question que libère le film, une affirmation rigide qu'il refuse justement d'assumer, et à tomber dans l'erreur de ce juriste appelé au procès, qui pense en toute bonne foi faire progresser le problème lorsqu'il déclare que Hamp sera équitablement jugé, condamné s'il est convaincu d'avoir déserté, absous s'il ne l'est pas. Soit, mais qu'est-ce que la désertion ? Ici, l'on pense évidemment à la guerre de 14-18, aux déserteurs isolés, aux régiments entiers même qui ont déserté, à ceux que l'on a fusillés, auprès desquels Hamp semble, bien sûr, faire pâle figure. Mais plutôt que condamner Losey pour avoir choisi un aussi piètre représentant, accordons-lui le droit d'avoir eu son idée sur, justement, la *question.* Car, dans les exemples cités plus haut, la désertion apparaît comme un acte réfléchi, volontaire, du moins assumé, l'aboutissement logique d'une décision motivée par des options politiques, sociales, humanitaires, ou le simple refus des combats. Il n'empêche que l'acte désertion, même quand on l'évoque aujourd'hui, semble l'exception, le scandale. Tout le monde, il s'en faut de beaucoup, n'ayant pas déserté, il ne saurait rendre compte d'une décision universelle. D'autre part, un acte de refus, de révolte, de rupture, semble toujours un phénomène aberrant, autonome, refermé sur lui-même et se suffisant à lui-même, face à d'immenses réserves de résignation. Il ne met en cause que lui-même, au lieu que l'obéissance à des forces obscures et universelles, telles les sentiments d'horreur ou de panique, tient en réserve une question à tous ceux qui les subissent sans y céder. L'intelligence de Losey, c'est justement d'avoir débarrassé Hamp de toute opinion préalable (il s'est engagé par défi et n'est pas mauvais soldat), pour situer son film au niveau de ces forces : le plus acharné des bellicistes n'est pas sûr de résister toujours à l'épouvante, au désir de fuir sans but simplement pour partir. Ni même, une fois passé ce moment de terreur, de n'y pas céder de nouveau (Hamp, à qui son avocat demande, dans le cas où il serait gracié, s'il resterait alors à son poste, a cette réponse admirable : « Comment voulez-vous que j'en sois sûr ? »). A travers ce cas unique et fragile, c'est l'Autre, celui qui « reste debout, sur lui la pluie de mort tombant des avions, la poix brûlante tombant des murailles de la ville, sous lui mines et trappes, autour de lui la peste et les gaz asphyxiants, appât de chair pour le javelot et la flèche, point de mire, bouillie pour tanks, bouilloire à gaz... lui, atteint par la lèpre épouvantable de la patience... », qui apparaît, serait-il multiplié à des millions d'exemplaires tout au long de l'histoire, comme la monstrueuse exception. Il convient dès lors de ne pas réduire, comme on l'a fait un peu simplement, l'hébétude de Hamp à une stupidité essentielle : explicable en partie par les traumatismes qu'il a subis, elle participe surtout d'un prodigieux étonnement devant les conséquences d'un acte dont la facilité et le *naturel* ne lui paraissent pas mériter une telle attention. Bouleversement qui l'oblige à poser un regard nouveau sur sa propre fuite, telle qu'on la lui renvoie, transformée, dénaturée, enrichie. Il juge désormais son acte en étranger. Insérée dans un réseau de motivations fausses, menaçante par ses prolongements possibles, utilisable par le châtiment exemplaire auquel elle pourra donner lieu, sa « désertion » lui semble un acte lointain, étrange, dépassé.

L'objection est aisément prévisible qui consisterait à dire que *King and Country* est tiré d'une pièce de théâtre, et je ne prendrai pas pour preuve de la beauté de son film que Losey ait remanié, transformé, secoué le matériau de départ, qu'il ait gardé la sixième partie de la pièce originelle, et modifié entièrement le personnage de Hamp pour en faire autre chose que l'imbécile qu'il était effectivement ; ni cette présence obsédante de la boue, du confinement, ou ces bruits de canon dans les lointains : tous arguments par lesquels le plus médiocre cinéaste ne manque jamais de faire croire qu'il a échappé au mauvais théâtre pour faire du « vrai » cinéma. Non, ce qu'il importe de souligner, c'est justement la nature de la distance, du va-et-vient dialectique que Losey a su maintenir entre ce qu'il avait obtenu des données extérieures, et l'élément purement cinématographique qui fut son apport propre : soit entre ce procès, calmement, simplement filmé, mais sournoisement tranquille, et ce déferlement frénétique extérieur que beaucoup ont cru n'être qu'inutiles flambées pseudo-baroques greffées sur une thèse par ailleurs platement exposée. *King and Country,* sans être un film dogmatique, n'en comporte pas moins, par la façon même dont il livre une série de questions, un message. Simplement, celui-ci ne l'épuise pas plus qu'il ne le fait pour l'œuvre de Brecht ou Buñuel. Il conviendrait alors de s'interroger sur ce que l'on appelle « œuvre à message », et sur le discrédit dont elle souffre généralement. On la dit volontiers lourde, insistante, sans vie. Mais si lourdeur et insistance il y a, c'est moins en ce qu'elle nous assène sans répit l'opinion qu'elle entend nous faire partager, qu'en ce qu'elle tente le plus souvent, et comme souffrant de quelque complexe d'infériorité, de masquer son propos sous des séductions extérieures, de passer pour autre chose. Comme si l'idée de départ, vivante dans le milieu théorique où elle a pris naissance, devenait, confrontée aux fantômes de vie réelle dont elle s'affuble, une idée morte. Comme si, nue et offerte aux regards, elle apparaissait plus complexe et plus forte que drapée dans un appareil formel plus ou moins bien ajusté. Quand la thèse n'éclate pas aussitôt en substances, quand l'idée n'est pas, dès le premier germe de l'œuvre, vécue en terme de rapports humains (comme c'était le cas pour *The Servant*), il reste à l'auteur, et Losey n'a pas manqué de le sentir ici, à refuser tout alliage suspect d'abstrait et de concret, tout ornement plaqué après

coup, et à souligner au contraire la marge de l'un à l'autre, telle que celui-ci n'apparaisse pas comme la justification de celui-là, mais comme son simulacre et ce qui le désigne. Non pas relation symbolique : le symbole implique un dépassement du signifié par le signifiant, le christianisme sera toujours plus vaste que la croix, et la paix que la colombe. Mais technique de l'allusion dont, comme l'ont vu Marthe Robert et Barthes, procède toute l'œuvre de Kafka par exemple, qui consiste à établir entre deux termes la relation d'un *comme si*, puis à résorber l'analogie, mais au profit cette fois du terme extérieur, à fixer sur lui tout le poids du rapport. L'élément intérieur (ici tout ce qui concerne Hamp), devient le terme neutre, effacé, discret du rapport, l'élément allusif (le chœur des compagnons, le procès et l'exécution du rat) le terme riche, intense, spectaculaire, atroce, chargé. Le circuit établi change de polarité : non plus homme fait comme un rat, mais rat fait comme un homme. Jusqu'à ce que l'exécution finale redonne et infuse à l'événement le poids dont l'avait vidé son simulacre, en confondant dans une catégorie supérieure du dérisoire cet événement même et ce qui fut premier degré de dérision.

Dans « Les Premiers degrés » (*Cahiers*, n° 156), Michel Delahaye avait bien mis en évidence la plasticité d'une attitude qui consiste à charger l'ombre au maximum pour mieux laisser filer la proie. Ici, plus d'ombre ni de proie, mais cette tension de l'une à l'autre où tend à se noyer leur limite. Aujourd'hui encore, Losey pose au départ l'acceptation réaliste du monde, tempérée aussitôt par un doute, un recul, une réserve d'ordre éthique : entre le oui et le non (que l'on n'entende pas là souplesse coupable), c'est grâce au *mais*, adverbe léger et menaçant, qu'il secoue le carcan du prêche pour installer sa contestation.

Jean INOBRAN.

Tout droit

IL VANGELO SECONDO MATTEO (L'EVANGILE SELON SAINT MATTHIEU). Film italien de PIER PAOLO PASOLINI. *Scénario :* Pier Paolo Pasolini. *Images :* Tonino Delli Colli. *Interprétation :* Enrique Irazoqui (le Christ), Margherita Caruso (la Sainte Vierge, jeune), Susanna Pasolini (la Sainte Vierge, âgée), Marcello Morante (St Joseph), Mario Socrate (St Jean-Baptiste), Settimio Di Porto (St Pierre), Otello Sestili (Judas), Ferruccio Nuzzo (St Mathieu), Giacomo Morante (St Jean), Alfonso Gatto (St André), Enzo Siciliano (St Simon), Giorgio Agamben (St Philippe), Guido Cerretani (St Barthélemy), Luigi Barbini (St Jacques, fils de Alféus), Marcello Galdini, (St Jacques, fils de Zébédée), Elio Spaziani (St Thaddée), Rosario Migale (St Thomas), Rodolfo Wilcock (le Caïffe). Alessandro Tasca (Ponce-Pilate), Amerigo Bevilacqua (Hérode I), Francesco Leonetti (Hérode II), Franca Cupane (Hérodiade), Paola Tedesco (Salomé), Rossana Di Rocco (L'Ange du Seigneur), Eliseo Boschi (Joseph d'Arimathée), Natalia Ginsburg (Marie de Béthanie), Renato Terra (un Pharisien). *Production :* Arco Film-Lux-Alfredo Bini, 1964. *Distribution :* Lux.

Les deux précédents films de Pasolini (et *Mamma Roma*, plus encore qu'*Accatone*) tendaient déjà vers le symbolisme christique. Pasolini était donc préparé à faire l'Évangile, un peu comme Brooks, par les *Karamazov* (dont T.E. Lawrence disait qu'il était le 5e évangile), à faire *Elmer Gantry*.

Autre chose le qualifiait pour réussir cette expérience unique : le fait d'être « en dehors ». Cela lui permettait de foncer dans le tas sans « complexes », de tout voir d'un regard neuf, et de décaper l'évangile, comme fait Malraux pour les monuments, afin de nous le rendre dans sa vigueur première.

C'est l'esprit de hardiesse : s'attaquer au monument, joint à l'esprit de soumission : le respecter. Mais cette soumission elle-même était risque dans la mesure où elle pouvait déconcerter tout le monde : et les athées, susceptibles de regretter l'orthodoxie du propos, et les catholiques qui ont en général peu ou mal lu le livre. L'intransigeance a payé. Tout le monde est content. Et pour de bonnes raisons.

Le principe est donc l'illustration pure et simple du texte (à noter que Pasolini choisit — questions d'affinités — l'évangile le plus sec et le plus « polémique »), mais celui-ci se trouve incarné dans la réalité des décors et des personnages, et à travers la sensibilité de l'époque et de l'auteur, lequel se sent d'autant plus libre qu'il a accepté la contrainte de la fidélité. Guidé par cette barrière, il peut, à l'intérieur de celle-ci, se permettre des tas de choses qu'autrement il n'eût pu ou osé faire et qu'en tout cas n'eussent pas osé faire (à égalité d'honnêteté et d'intelligence) un catholique ou un marxiste de stricte obédience, tous deux également, quoique différemment complexés.

Par ailleurs, le film satisfait aussi les stylistes (qui voient de la recherche là où il n'y a qu'aboutissement, mais enfin qui voient et c'est là le principal) et même les amateurs de peinture qui citent des noms de peintres anciens. Ici, je ne dis pas qu'ils ont tort, simplement qu'il était impossible que la voie de Pasolini ne recoupe en certains points les voies autrefois suivies, à partir des même thèmes, et avec la même volonté de fidélité, à la fois au texte, à leur époque, et à eux-mêmes, par des artistes dont la personnalité, au surplus, ne devait pas être tellement différente de celle de Pasolini. Convergences.

Mais au début, tout le monde est un peu surpris. En même temps, comme ce début est un des moments les plus forts du film, il s'impose, et la voie est frayée. Ensuite, on accepte, puis on croit, on marche, on est emporté. Et l'on accepte tout. Jusqu'à la musique, ce mixage apparemment insensé de Bach, de Prokofiev newskien et de blues (chantés en anglais — et leur parfaite adéquation au film vérifie l'authenticité de leur esprit biblique), sans parler de la musique originale de liaison, de type « primitif ». Et le film finit par acquérir l'évidence du « c'est comme ça », un peu comme les incriticables Demy (et l'univers de Pasolini est lui aussi, en un sens, un univers clos peuplé de fantômes interconnectés), qu'on prend ou qu'on refuse, mais qu'on ne peut guère discuter.

Et quand je dis que l'on y croit, je veux aussi dire qu'on se laisse prendre un peu comme par un Policier (et le film en a souvent la rapidité — jusque dans ces sermons que lance le Christ à grandes enjambées : on comprend dès lors qu'il n'avait guère de temps à perdre et qu'il le savait), outre que l'on est constamment surpris par le déroulement de cette histoire dont pourtant, en principe, on connaît déjà la fin.

Or donc, dans la voie de l'audace et du respect combinés, Pasolini est allé très loin. Pour préciser et exemplariser, prenons l'Ange. A chaque fois qu'il en est question, Matthieu dit qu'il apparut en songe. Qui ne voit ce qu'il permettait, ce « songe » (et que tout autre se fût permis), quelle tentation suprême de fidélité ambiguë il recélait, offerte sur un plateau par l'évangéliste lui-même. Car il était facile, tentant, et (apparemment) payant, d'affecter du signe « songe » toutes les apparitions de l'Ange, ce qu'un catholique ou un athée eussent sans doute fait, le premier se disant que le songe, assurément, était inspiré par Dieu — mais se ménageant, en fait, le luxe de ne pas choquer le second, lequel de son côté (et sans choquer non plus le premier) eût vu dans cette apparition un cas tout ce qu'il y a de plus normal d'onirisme engagé, de ceux qu'explique si bien la psychanalyse existentielle. Pasolini, lui, refusant ce combat douteux avec l'Ange, à chaque fois qu'il doit nous en parler, nous en montre un vrai.

De même nous présente-t-il de vrais miracles. Et devant la simplicité et la hardiesse du procédé, on s'incline. Mais ce procédé, qui, aujourd'hui, eût eu la force de s'y attaquer ? Qui eût pu, sans chuter lamentablement (d'autant que le trucage est une chose qui ne pardonne pas) faire la scène de la marche sur les eaux ? Personne. Sauf Cocteau.

En somme, Pasolini réussit dans la mesure même où il se prive de toute échappatoire, et va droit au but, au seul but qu'il s'est proposé, après avoir fermé toutes les autres issues. La richesse et la force du sens tiennent à la franchise univoque des signes.

Une confirmation : lorsqu'il y a superposition de signes contradictoires, celle-ci ne débouche pas sur l'ambiguïté. Le sens privilégié se renforce au contraire de l'absorption des signes qu'on lui oppose. Voir la danse de Salomé. Celle-ci, qu'on a toujours faite jusqu'ici sur un érotisme manifeste (mais c'était toujours trop ou trop peu) est exécutée, chez Pasolini, par une jeune danseuse parée de tous les signes (quant au physique, à l'habillement, au comportement) qui connotent habituellement le virginal. Résultat : on ressent

fortement son incroyable perversité.
Ici nous débouchons sur un autre aspect du film : c'est l'œuvre d'un sensuel, de quelqu'un qui a ressenti physiquement le poids des mots (ce texte admirablement lancé — sa violente rectitude — donne toute leur force aux exhortations du Christ. Pensons à ce « laissez venir » qui appelle en général le susurrement), le poids des gestes et des démarches (j'ai dit les sermons ambulants, mais il y a aussi la scène des marchands du temple — une des plus belles du film — admirable lutte — précise comme une chorégraphie — entre l'esprit d'en haut et d'en bas, médiatisée par les objets, et qui se trouve rejoindre le climat kabuki). Et, par là, prennent tout leur poids les silences et les haltes, dont le sermon sur la montagne.

Par ailleurs, les acteurs (tous déroutants, d'abord, tous indispensables) ont été choisis sur leur aspect et leur rayonnement physique, en fonction de la personnalité propre de Pasolini. C'est si évident qu'il ne vaudrait pas la peine de le mentionner, n'était qu'on a attaqué le film sur la base d'une des composantes de cette personnalité, à savoir l'homosexualité, ce qui évidemment constitue un coup bas. Car il eût été déplaisant, assurément, de voir Pasolini mettre le film au service de ses hantises propres, mais c'est justement l'inverse qui est vrai. Il a mis ce qu'il était au service du film. Tout ce qu'il était, bien sûr, et s'il y a quelque chose à signaler à ce propos, c'est bien la conscience et la mesure avec lesquelles il a procédé. Le résultat est que tout ce qui, ailleurs, ou autrement, eût pu tourner au pire, s'est trouvé ici tourner au meilleur.

Petit détail, pour finir : il semble que le sens du sacré soit moins manifeste ici que dans — disons — les *Fioretti* (Rossellini), *Ordet* (Dreyer), *Nazarin* (Buñuel) ou même *Elmer Gantry* (Brooks). Mais ce n'est nullement paradoxal, et cela confirme même à quel point Pasolini a compris l'évangile. Car le sacré entoure l'expérience nocturne de l'au-delà, tandis que nous en avons ici la révélation diurne. Nous sommes au cœur du sacré (d'où ce calme, comme au cœur du cyclone), au moment où celui-ci est réinventé et redistribué par un prophète. Et celui-ci, nous faisant témoin du mystère (dont il est l'origine), s'il ne nous l'explique pas, nous en fait du moins comprendre les voies. L'angoisse n'a pas lieu d'être.

La mission du Christ était même, en ce sens, de rendre caduc le sacré. C'est lui qui le prenait en charge, et qui lui donnait la seule forme sous laquelle désormais il devait être vécu. Et l'Eglise qui s'est fondée sur lui ne laisse à aucun de ses fidèles le soin de faire l'expérience du sacré. Ils sont seulement invités à participer à cette expérience originelle et unique que vécut, une fois pour toutes, le Christ. Ici nous débouchons sur l'autre aspect de la fondation évangélique : donner à l'expérience religieuse et humaine, une direction, un but, à partir d'une expérience historiquement datée. L'homme se voyait doté d'une Origine et d'une Fin.

C'était là instaurer une vision linéaire de l'histoire (pour ne pas dire instaurer l'Histoire), dans un monde qui, jusque-là, était universellement conçu sous une forme cyclique. Or c'est cette conception que devaient poursuivre (éliminée la transcendance) toutes les théories modernes du progrès, plus tard ramassées, organisées, prises en charge par le marxisme.

C'est là le lieu de la seule parenté profonde qui peut unir dans ce film Christianisme et Marxisme (parenté qui ne s'y manifeste sous aucune des formes où on a cru la voir), sauf à préciser qu'entre les deux idéologies tend aujourd'hui à s'établir une complicité de fait, face aux résurgences sporadiques, dans notre époque, du vieux sens païen du sacré.

Par ailleurs, l'une et l'autre ont aussi en commun de voir l'histoire de trop près, se condamnant à prendre pour une droite ce qui n'est qu'un tout petit segment du grand cercle. — Michel DELAHAYE.

Les miettes de l'existence

LA VIEILLE DAME INDIGNE. *Film français* de RENE ALLIO. *Scénario :* René Allio, d'après la nouvelle de Bertolt Brecht. *Images :* Denys Clerval. *Musique et chansons :* Jean Ferrat. *Décors :* Hubert Monloup. *Interprétation :* Sylvie (Mme Bertini), Malka Ribowska (Rosalie), Victor Lanoux (Pierre), Etienne Bierry (Albert), François Maistre (Gaston), Pascale de Boysson (Simone), Lena Delanne (Victoire), Jean Bouise (Alphonse), André Thorrent (Dufour). *Production :* Claude Nedjar, S.P.A.C. Cinéma, 1964. *Distribution :* C.F.D.C.

Le cordonnier, entre deux imitations fort savantes et vives de Louis Jouvet, célèbre acteur, trouve son ton en fabulant : et, quand on accuse autour de lui cette fable de n'être que plagiat, il se récrie : il s'agit tout au plus, proteste-t-il, d'adaptation. Il y a dans son arrière-boutique où se tiennent les cénacles quelques livres, il va en ouvrir un, à une page cornée, et cite à sa compagnie attentive les propos d'un philosophe chinois (ou se faisant passer pour tel), Bertolt Brecht, qui vante les mérites de la citation, regrette qu'aujourd'hui il ne se trouve plus d'auteur assez profond, assez personnel pour nourrir son œuvre de la pensée d'autrui, déplore qu'en conséquence l'homme en soit réduit à ne plus bâtir qu'à la seule mesure de ses mains, incapables, seules, d'élever mieux qu'une fruste cabane, et fragile, dont le tour se fait en trois minutes, tandis que, s'il s'entoure des autres esprits, l'esprit peuple un palais que toute une vie dès lors ne suffira plus à parcourir.

Une seconde vie pour rire ? — Telle est la parabole du cordonnier. Le livre qu'il cite ne figure pas tout à fait par hasard dans cette scène-pivot : c'est « Histoires d'almanach », dudit Brecht. Parmi ces histoires, il y a à la fois les « Histoires de monsieur Keuner » — d'où le cordonnier tire sa défense de la citation et sa fable du philosophe chinois — et « La vieille dame indigne », d'où René Allio tire son film. Ainsi durant le film notre cordonnier cite le livre d'où le film se tire ; et cette citation qui renvoit et confronte directement le film à sa source est en même temps défense et illustration du principe de citation et du bienfait de l'emprunt. Par la voix du cordonnier, qui est alors en somme la conscience du film, le film prend le plus naturellement du monde ses distances vis à vis du livre qu'il adapte, en faisant participer la chose écrite au destin de l'image. Résultat : ce n'est plus tant Allio qui « adapte » Brecht, c'est Allio qui cite Brecht ; le mouvement qui du livre conduit au film retourne par le film au livre-même. Les comptes sont ronds. Le circuit de la fidélité à l'esprit, passant par l'ironie de la lettre, est bouclé.

Il n'est donc pas interdit de voir dans cette parabole du cordonnier (qui n'est d'ailleurs qu'espèce particulière de l'allégorie que développe le film) une sorte de justification (très habile) de l'entreprise du cinéaste, une manière de plaidoyer par le biais en faveur des délices de l'adaptation libre, par René Allio, du bref et elliptique récit de Brecht. C'est aussi la marque d'un recul, une distance décisive : il semble que le geste du cordonnier d'ouvrir en plein film le livre d'où se tire le film soit l'insolente réplique, le holà aux « questions » que ne manquait pas de soulever toute une critique moins soucieuse de pratiquer une approche spécifique du film — de *ce* film — que de s'occuper aux faux-fuyants les plus vagues — telle, précisément, « l'adaptation » : fidélité ou trahison ? Bref, la question ne se pose plus : il n'était pas de trop de l'avis même de Brecht pour la dépasser.

La présence et l'usage concerté de cette parabole montrent en tout cas que *La Vieille Dame indigne* de René Allio n'est pas l'œuvre ou bien sentimentale ou bien méchante, ou bien simpliste ou bien hypocrite que l'on s'est plu à croire. Pareil retournement des positions (où c'est l'auteur adapté qui vient plaider pour l'adaptation) dénote à tout le moins humour et finesse, c'est-à-dire intelligence. Mais aussi, qui est plus essentiel, souci du sens et de la construction : cette séquence auto-critique a rôle de charnière entre les deux vies de la vieille dame — ou plutôt les deux envers d'une même vie sans face.

Enfin, il est surprenant (et cette dimension de surprise est la qualité rare du film entier) que le film où se fait ainsi l'apologie de la citation, de l'emprunt, de la référence, soit précisément l'un des plus avares en références de tout le cinéma récent, l'un des plus malaisés à sérier, à classer — qu'il décourage toute appropriation référentielle. Film sans âge, premier film d'un homme mûr, dont la maturité devient aussi celle du cinéaste novice, sans tenants ni aboutissants perceptibles dans le cinéma, dont on serait en mal de dire les influences, les parentés, tout à la fois réaliste (avec ce que cela comporte de fausseté concertée) et néo-réaliste (avec ce que cela demande de sincérité et de

KING AND COUNTRY : DIRK BOGARDE, PETER COPLEY.

MAJOR DUNDEE : CHARLTON HESTON, SENTA BERGER.

grâce), film qui use des moules les plus classiques pour un dire anticonformiste, qui jette les lieux communs hors des sentiers battus. C'est peut-être donc, puisqu'à tout prix il faut répondre à son défi en le définissant, mille fois mieux que l'emprunté *Maître Puntila et son valet Matti*, le premier film brechtien d'après Brecht (rappelons que d'autres, qui ne se réclament pas de Brecht, sont néanmoins brechtiens). Nous avons affaire à un film déconcertant, en face de qui les coutumes de la critique se sont trouvées désemparées, au point d'avoir négligé sa nouveauté. (Jacques Rivette excepté, dans « Les Lettres françaises ».)

Chose tout aussi surprenante : cette prise de recul, cette dimension critique introduite par le film en lui-même. Cela, en revanche, souffre mieux la référence, mais il faut la prendre hors du cinéma (où, si l'on excepte les récents films de Renoir, ceux de Resnais et presque tous ceux de Lang, il est rare de voir le film se prendre un moment pour objet et se jouer de son existence) : dans la littérature et la peinture modernes par exemple. Moderne en tout cas me paraît proprement qualifier ce film aux traits les plus traditionnels. *La Vieille Dame indigne* se présente donc au départ de toute critique comme une œuvre conjugant de façon inédite les robustes qualités du cinéma français classique (clarté des situations, correction des moyens, subtilité des acteurs, simplicité des cadres et certaine stéréotypie initiale des caractères) et les fragiles paris du cinéma européen moderne (alliage de dérision et de spontanéité, mystère entier des comportements, multiplicité des directions amorcées, sériage en plusieurs étages de la construction, etc.). Comme telle, elle pose précisément à la critique quelques problèmes de méthode, qui, résolus, donneront au film la critique qu'il réclame et qu'il amorce en lui déjà.

Une seconde vue pour rien ? — Là, nous n'en sommes qu'aux hypothèses les plus incertaines. Il reste encore à cette nouvelle critique que de plus en plus décidément le cinéma nouveau exige, à s'établir, à s'assurer, à s'éprouver. Les vieilles et bonnes recettes (critique thématique, déviation bachelardienne, néo-analytique, néo-mac-mahonienne, critique du geste, critique du regard, critique du second degré, politique des auteurs, mise en scène fourre-tout, combat du jour et de la nuit, jeux d'eaux, critique des quatre éléments, des trois règnes, des deux principes, de l'un dans le tout et du tout dans l'un, etc.) sont tout juste bonnes, en l'occurence, à jeter aux orties. Dix ans de critique *Cahiers* contemplent en vain quelques films-clé d'aujourd'hui (de *Gertrud* à *Alphaville*, de *Man's Favorite Sport ?* à *I fidanzati*). Tout l'appareil critique qui jusqu'à présent prenait en charge Bergman comme Hitchcock cale devant de plus jeunes polissons, mais aussi devant les œuvres récentes de ces auteurs consacrés.

Pour l'essentiel, nous en sommes aux tâtonnements, c'est-à-dire qu'une manœuvre généralisée d'approche nouvelle du film s'organise insensiblement, qu'il est peut-être encore trop tôt pour définir. Que le lecteur néanmoins se rassure : la plus incertaine critique, dès lors qu'elle s'essaie à de nouveaux chemins, tend des lacets où finit bien par se prendre l'œuvre. Le résultat ne se refuse pas, même si les moyens restent obscurs.

La question donc est de savoir comment se forge cette nouvelle critique ; la réponse doit être que l'œuvre désormais n'en est plus l'enclume bénévole comme hier, mais le forgeron même. En effet, si l'on cherche une base effective à cette critique des œuvres modernes, ce ne peut être que ce qui déjà se trouve dans ces œuvres participer d'une démarche critique. Les films qui nous occupent ont en commun d'être à la fois l'œuvre et sa conscience ; ils procèdent d'une démarche créatrice (toujours obscure, mystérieuse, *inexplicable* en tant que création) et du reflet de cette démarche, qui précisément la montre comme démarche, extrait de l'ordre mystérieux un désordre logique.

C'est la logique de ce désordre (qui se donne d'abord comme tel) que peut saisir la critique. C'est-à-dire que le moteur de la critique est la marche même de l'œuvre. La critique obéit à l'œuvre, elle lui *succède*, elle prend en elle les positions que l'œuvre lui a ménagées, elle participe ainsi de la révélation de l'œuvre à elle-même. La nouvelle critique ne vise qu'à confronter l'œuvre à elle-même, en usant pour ce faire non point d'une violence, non plus d'une hypocrisie qui la ferait se glisser dans l'œuvre (jusqu'à la chasser d'elle-même), mais de cette marge critique que l'œuvre d'aujourd'hui se ménage. Il arrive un moment où le spectacle de l'œuvre et le spectacle que l'œuvre se donne d'elle-même raccordent : dans ce mouvement, la critique tient son objet. Les deux miroirs à force de tourner finissent par n'avoir qu'un reflet. Ainsi, au terme de cette critique *idéale*, le mystère de l'œuvre devrait reparaître entier, après avoir été bercé de l'illusion de sa clarté. De même que l'œuvre, par sa dimension critique, permet à la critique prise sur son mystère, de même la critique ainsi produite doit rendre en retour l'œuvre élucidée à son mystère neuf.

De même avons-nous vu *La Vieille Dame indigne* passer par un premier mouvement *critique* du livre au film, puis retourner d'un mouvement *créateur* au livre par le film. La charnière de ces deux mouvements étant précisément le point où la critique, *réalisée*, s'intègre de nouveau au mouvement créateur pour le nourrir d'un second souffle. De même encore cette vieille dame, personnage commun à Brecht et Allio, va-t-elle vivre une première existence toute passive et toute négative pour, au maximum du creux, tourner le dos et passer à l'ordre actif. De même, enfin, le cinéaste semble-t-il d'abord proposer une « critique » de l'existence passive de la vieille dame et de son entourage négatif. Puis, aider dans un élan créateur le personnage à se réincarner, et proposer une illustration alors quasi-onirique de cette seconde existence que les autres et leur morale tiendront pour négative, quand elle n'est que la révélation sensible du rêve.

Ainsi la démarche critique poursuivie par l'œuvre est-elle en ce premier temps le masque du mouvement créateur, puis, quand elle en arrive à son expression la plus aiguë et s'insère comme critique explicite au sein du film (la scène-charnière du cordonnier), provoque-t-elle une rupture qui *dévoile* le propos créateur où maintenant la critique ne continuera d'apparaître qu'en filigrane. *La Vieille Dame indigne* procède donc par antithèse : d'abord la dimension critique prend le pas sur la dimension onirique, ensuite elle lui cède le pas. Cependant l'une n'est jamais tout à fait absente de l'autre, puisque chacune à son tour sert à l'autre de support.

De ce jeu où métaphore et parabole s'échangent continûment vient sans doute l'ambiguïté dernière du film. Quant à l'impression de maturité que le film donne, il faut sans doute l'attribuer à ce plein exercice de la lucidité jusque dans les pouvoirs de l'onirisme. Ainsi de la critique à la création et de la création à la critique la boucle se donne-t-elle pour bouclée. La démarche du film épouse la démarche du personnage, lui répond, en est à la fois le facteur et le témoin. Le spectacle de l'œuvre se surimpose à l'œuvre en représentation. Du moins, tout se passe comme si.

Les malheurs de Sylvie. — Il faut observer alors que ce qui rend possible le partage de l'existence de la vieille dame en deux côtés, l'un qui serait négatif et sur quoi le film porterait une critique, l'autre qui serait positif et sur quoi le film fonderait son onirisme, n'est jamais présenté comme un choix de la vieille dame elle-même. Ce n'est pas la vieille dame qui, du jour au lendemain, inverse les valeurs de sa vie. L'ambition critique du film ne disparaît pas du rêve qu'il propose.

A première vue, le film s'organise selon deux mouvements : l'un de libération, l'autre d'appropriation. La vieille dame se dégage du cercle familial, s'engage en un autre cercle, amical. Elle se fuit, puis se cherche. Mais, remarquons que, dans les deux cas, c'est seulement *par rapport* aux « autres » que se définit, centrifuge ou centripète, le sens de son mouvement. Il y a les plans où la famille cerne la vieille dame, l'étouffe, la vampirise ; et ceux où la vieille dame — comme en manière de revanche — tire à elle les autres.

Cependant, dans la nouvelle de Brecht, seul tout ce qui touche *aux réactions* en face de la vieille dame est explicite ; mystérieux tout ce qui touche à ses *actions*. Le film remplit cette condition, mais, la faisant spectacle, la dramatise. Il montre sur le même plan la vieille dame comme au delà du groupe social, familial, et la vieille dame comme au delà de l'aventure individuelle, d'une recherche de l'absolu. La vieille dame n'est jamais *incarnée* : elle est désincarnée ou réincarnée. La vieille dame qui résiste au groupe et celle qui désire le groupe sont une seule et même, et les deux mouvements, s'affrontant, se réduisent : l'une vit d'une procuration notariale, l'autre vit par procuration. L'existence de la vieille dame, qu'elle soit présentée comme objet de critique ou de

rêve, n'est dans les deux cas qu'un songe d'existence. Soit elle vit *pour* les autres (sa famille, ses voisins, son mari), soit elle vit *par* les autres (la bonne, le cordonnier). Vampirisée, elle vampirise à son tour. Elle jouit du monde à travers les autres, soit qu'elle jouisse de leur gêne, soit qu'elle jouisse de leurs jouissances. Ainsi le film s'éloigne-t-il de Brecht.

C'est la force du cinéma que de ne pas donner plus que l'illusion d'une vie à ce personnage qui n'a d'abord qu'une vie illusoire. La vieille dame serait morte sans avoir vraiment vécu ; et d'une certaine manière elle meurt sans avoir vraiment vécu. Tel est le drame propre au film : d'animer les fantômes mais de ne faire vivre que les vivants. Il serait naïf alors de croire en une dichotomie radicale du film, en un renversement des valeurs : c'est tout au long le même malheur fait de l'ombre des bonheurs.

René Allio n'a pas fait un film complaisant et jouant sur un sentimentalisme facile. Il n'a pas fait l'apologie démagogue de la liberté des vieilles dames, mais au contraire la critique de cette liberté en la montrant impuissante et incomplète, insatisfaisante. Il a montré qu'il ne suffit pas du rêve pour remédier au vice de l'ordre social ou familial. Sa critique ne s'arrête pas au moment où la vieille dame semble connaître le bonheur : elle se renforce subtilement de cette apparence trompeuse de bonheur. De l'existence, la vieille dame n'aura jamais ramassé que les miettes. Le film refuse la bonne conscience.

La force du cinéma (ce pourquoi il s'agit ici de cinéma) est ainsi d'avoir montré dans le même mouvement la vieille dame bien vivante et ce qui empêche cette vie d'être bien réelle. D'avoir donné à la critique comme au rêve la plus grande réalité, pour faire porter la critique sur la réalité comme sur le rêve. Plus, par la vertu du cinéma, la vieille dame fantôme donne l'illusion de vivre, plus ce reflet de vie qui se fait indifféremment passer pour rêve ou pour réalité manifeste le drame de son impuissance. La vieille dame ne connaît la vie que par procuration, et la dernière de ces procurations est cinéma. Dès que le mouvement du film cesse, l'existence et les bonheurs de la vieille dame s'avouent pour ce qu'ils sont : rêve. Ce n'est pas pour rien qu'on ne voit les moments de bonheur et de plénitude jamais que sous l'espèce du souvenir qu'en conservent les vivants : les photos fixes qui terminent le film sont les instantanés d'un bonheur qu'on ne voit que posé, qu'arrêté, rêve figé des cartes postales qui ramènent d'un coup la vieille dame aux gestes de sa jeunesse, loin dans le temps, au point où la mémoire n'est qu'imagination. La vieille dame sera morte avant d'avoir vu ces images de son bonheur, ces preuves de son existence, d'une existence et d'un bonheur que le spectateur n'aura vu quant à lui que sous forme d'*images*. Le petit-fils hérite de ces images. Sur leur foi, il racontera, comme Brecht fait de la vie de sa grand-mère, une *fable* — *cette* fable que nous suivîmes — à ses enfants.

Jean-Louis COMOLLI.

Vent d'Est

LA BOURRASQUE. Film soviétique en 70 mm et Sovcolor de VLADIMIR BASSOV. *Scénario :* Vladimir Bassov d'après une nouvelle d'Alexandre Pouchkine. *Images :* Sergueni Vronski. *Musique :* G. Sviridov. *Décors :* Eugueni Koumankov. *Dessins :* Alexandre Pouchkine. *Interprétation :* Valentina Titova (Maria Gavrilovna), Gueorgui Martyniouk (Bourmine), Oleg Vidov (Vladimir), Maria Pastoukhova (La mère), S. Papov (Le père). *Production :* V. Tsiroul, Studio Mosfilm, 1964. *Distribution :* Kinopanorama.

L'objectivité est un leurre. La science, elle-même, qui la réclame avec véhémence débouche tôt ou tard sur son insuffisance. Exemple : la matière est-elle corpusculaire ou ondulatoire ? Réponses variables selon la nature des travaux, la formation du chercheur. Or, en art, depuis les premières peintures rupestres, la trahison est recherchée, recommandée, l'objectivité niée. Et plus précisément, ne semble-t-il pas, en effet, que le respect de l'original, dans l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire, n'ait qu'une valeur toute relative, dictée par un choix personnel. Ainsi *La Bourrasque !* Untel qui pratique Pouchkine (la source) se verra déçu par Bassov (le sourcier). Tel autre contestera à Bassov l'émotion ressentie pour la reporter sur Pouchkine. De ce fait, nous voudrions nous attarder sur la nécessité de la démarche du cinéaste, pour ensuite passer au produit filmé, espérant montrer qu'en l'occurrence le modèle respecté dans ses lignes a perdu sa couleur propre. L'écriture de Pouchkine procède du fantastique. Si elle refuse la vie aux monstres, elle renouvelle la tentative germanique du quiproquo, de l'erreur, germes d'une vie non contrôlée, échappant aux êtres asservis par les aléas de l'existence. Ceci ne se peut que parce que le roman et la nouvelle supposent la suggestion, l'effacement de la réalité immédiate. Le cinéma, tout occupé à ne rien perdre de ce qu'il enregistre, effectue une modification de la réalité de nature différente. Le clivage récuse la parenté d'expression des deux arts. Si nous tenons à rappeler ces critères, c'est que la confusion naît toujours de leur inobservance. Bassov, pour son onzième film (et sa septième adaptation), le vérifie dans les faits.

Admettant le tracé romanesque jusque dans ses moindres détails, Bassov multiplie les signes d'allégeance : voix-off, dessins du romancier. Parfois, il intervient brutalement, faisant dire, à la manière du XIXe siècle, « mais il est temps de revenir en arrière ». Le flash-back n'a jamais été si malmené. Au fondu lointain et noyé dans les dernières paroles de l'acteur se substitue la franchise de l'intention. Mais cette maladresse provient-elle uniquement du souci de coller au récit ou du désir de fuir toute rhétorique ? La seconde motivation me paraît plus plausible, bien que la séquence du mariage faussé et non forcé infirme notre sentiment. C'est qu'à cet instant précis la dichotomie ne sert point le metteur en scène et l'oblige à trouver des équivalences visuelles qui forceront le spectateur à ne pas s'étonner de la supercherie. Cependant, l'écran propose quatre personnages dont l'un au moins (la servante) ne devrait manquer de différencier le colonel Bourmine de l'enseigne Vladimir. Eric Rohmer qui affectionne ces situations (cf. *Six contes moraux*), aurait-il évité le piège ? Sans aucun doute car son parti pris n'est pas le fruit d'une rencontre avec une œuvre antérieure mais s'épanouit à partir de la caméra et de son champ d'application. Quoi qu'il en soit, il convient maintenant de déclarer nettement en quoi *La Bourrasque* est un bonheur, comme le fût, il y a dix ans, *Le Roman inachevé*, de F. Ermler.

Un bonheur issu des neiges, en lutte contre le blanc qui assèche les cœurs et tue lentement les passions. Une encoche dans une Russie souriante et sourde, *a mezzo voce*, un temps réveillée par le soleil et les fanfares de la victoire de Borodino. Le colonel Bourmine aimera Maria, laquelle a aimé Vladimir. Simple histoire d'un amour prisonnier, simple histoire d'un combat, *La Bourrasque* est un film de plasticien.

Fortement influencé par les Impressionnistes (il est bon de cumuler dans une même journée une projection de *La Bourrasque* et une visite au Musée du Jeu de Paume), Bassov renoue, comme tant d'autres Américains, dans le passé, avec un projet apparemment insensé : perpétuer la peinture de la Renaissance et de Delacroix dans l'expression cinématographique. Mais cet acharnement à suggérer les correspondances entre une peinture d'objets et leur description mobile le conduit, technique du Sovcolor aidant, à un dépassement des Impressionnistes et à une rupture avec Pouchkine. D'une part, Bassov, comme Monet et Cézanne, fait osciller le film entre le bleu (le souvenir-traumatisme des premières scènes) et le vert (Bourmine tombant à genoux devant Maria), et conclut sur la victoire de cette dernière couleur (l'homme contre le ciel) ; d'autre part, délaissant les deux dimensions du tableau (illusion du mouvement) pour les quatre de l'écran (mouvement réel), il est obligé de trahir ses maîtres. Citons Vasarely : « Créer en plastique, c'est cadrer », et prenons deux exemples. Maria, tout de blanc vêtue, traverse un champ labouré. Aussitôt Bassov atténue ce brun sourd par le vert d'un bouquet qu'un gamin vient offrir à l'amante délaissée. Sartre notait à propos des ciels jaunes du Tintoret qu'ils ne suggéraient pas l'angoisse mais qu'ils l'étaient. C'est d'une pareille exigence que part Bassov lorsqu'il cadre en gros plan les visages de Maria et de sa mère en deuil, détachés sur un ciel bleu-vert. Ainsi se vérifie avec le réaliste Bassov l'axiome de l'abstrait Vasarely (toujours lui) : « Cadrer c'est créer du neuf et recréer tout art du passé ». Les frontières ne jouent plus ; les mers s'agitent aux mêmes rivages.

Cela suffira-t-il pour convaincre du char-

me de *La Bourrasque?* Sinon plaignons les sceptiques, ceux pour qui le feulement de Maria apprenant le mariage déjà ancien de Bourmine n'est que prétexte à sourire. Mais ceci est une histoire d'homme. Et l'amour n'est pas sujet, il est action. — Gérard GUEGAN.

Seconde chance

LA CHANCE ET L'AMOUR. Film français à sketches. *La Chance du guerrier*, de CLAUDE BERRI. *Interprétation :* Francis Blanche (L'adjudant), Hubert Deschamps (Deschamps), Roger Dumas (Jules), Claude Confortes, Roger Trapp, Henri Riandreys, Pierre Fabre, Volker Schloendorf. *Lucky la chance*, de CHARLES L. BITSCH. *Interprétation :* Michel Piccoli (Philippe), Sofia Torkelli (Lucky), Raffaela Carra (Lisa), Sophie Desmarets (Mme Anders.). *Les Fiancés de la chance*, de ERIC SCHLUMBERGER. *Interprétation :* Stefania Sandrelli (Hélène), Jacques Perrin (Marc), Paulette Dubost, Henri Rellys, Jeanne Fusier-Gir, Pierre Leproux, Marcel Pères. *Le Jeu de la chance*, de BERTRAND TAVERNIER. *Dialogues :* Bertrand Tavernier et Nicolas Vogel. *Interprétation :* Michel Auclair (Lorrière), Bernard Blier (Camilly), Iran Eory (Sophie), Bob Morel, Gérard Tichy, Jacky Léonard, C.-F. Medard, Antonnella Campo di Fiori. *Scénario de chaque sketch par son réalisateur. Sketches de liaison :* CLAUDE CHABROL. *Images :* Alain Levent. *Musique :* Antoine Duhamel. *Montage :* Armand Psenny. *Production :* Georges de Beauregard, Rome-Paris Films, Rotor (Rome), 1964. *Distribution :* Comacico.

Effectuer ses premiers pas de réalisateur en tournant un court métrage dans un long est au départ un principe assez astucieux puisque la distribution a tendance à en être plus probable que celle d'un vrai court métrage. Hélas, le premier des deux films que vient de réaliser Charles-L. Bitsch : *Cher baiser* (peut-être le meilleur), prend place dans un film que l'on n'a pas jugé bon de distribuer à Paris et qui s'appelle *Les Baisers*. Ensuite, le second est sorti (ce qui est bien), mais au sein (ce qui l'est moins) d'un film qui pose, aggravé, le problème de tous les films à sketches (et je compte bien sur l'imminent *Paris vu par...* pour être l'exception qui confirmera la règle). D'ordinaire, ils sont presque à moitié bons : 3 péchés capitaux, 2 escroqueries sur 4, etc. Ici, c'est un peu plus grave puisque, sur quatre sketches, un seul vaut impérieusement la peine d'être vu. *La Chance et l'amour* est donc un film « à voir » quitte à se renseigner sur l'heure de passage du *troisième* sketch : *Lucky la Chance*.
Que l'on sache cependant que Claude Chabrol a réalisé des sketches de liaison très courts et très drôles dont le dernier clot le film. Deux enfants pêchent au bord d'une rivière. Question : « Vous avez attrapé beaucoup de poissons ? » « Non pas beaucoup ». « Vous n'avez pas de chance alors ? » « Oh ! la chance c'est pas ça, la chance c'est d'être à la pêche ». Ce dont les quatre films auraient dû — donnant à voir un peu de vie — être la preuve, faisant de la remarque chabrolienne leur morale. Mais ils en font à leurs dépens une leçon, cruellement ironique. Loin derrière le Bitsch, le Berri est nettement le plus tolérable, sans invention mais sans maladresse non plus, amusant et sûr ; suivi du Schlumberger grâce à la présence de Stefania Sandrelli et à celle (éphémère mais marquante) de Dany Graule (plus marquante encore, il est vrai, dans un autre court film : *Pour mon anniversaire...*, bien qu'elle y porte un soutien-gorge, ce qui n'est visiblement pas le cas ici. D'où la supériorité de Pierre-Richard Bré sur Eric Schlumberger, celui-ci ne parvenant à capter notre attention qu'au prix de procédés dont l'efficacité reste inférieure à la facilité). Vient enfin le Tavernier qui a le mérite de servir de repoussoir au Bitsch dont il prouve la réussite, par l'absurde.
On sait, si l'on a lu Bitsch, qu'il s'écriait « Quine hourra ! » en voyant *My Sister Eileen*. Il avait bien raison, mais plus


Lucky la Chance : Michel Piccoli, Raffaela Carra.

encore de mettre cet enthousiasme à profit en réalisant la première comédie qui témoigne, en France, de l'apport américain vraiment *assimilé*. Entendons : non l'application à la lettre d'un certain nombre de recettes tendant à transposer l'intransposable (cf. Tavernier ; car à quoi bon refaire ce qui a été fait et tenter l'impossible : la comédie ou le policier américains « à la française » ?), mais le profit tiré d'une méthode (dans l'exposition, le déroulement et la conclusion d'une scène ou d'un gag) à l'acquisition de laquelle les films de Hawks n'ont pas été étrangers. L'apport extérieur s'arrête là. Une grande comédie est *d'abord* située dans l'espace et le temps, parfois elle devient *ensuite* de portée universelle. Voyez Hawks, voyez Becker. *Lucky la Chance* a beau mettre en scène deux étrangères, deux autres personnages : Michel Piccoli (journaliste obnubilé par la passion des concours) et Sophie Desmarets (rédactrice à « Nous les Femmes ») lui assignent un point d'insertion dans le petit monde parisien contemporain, une place aussi dans une tradition purement française (je pense en particulier au numéro de Sophie Desmarets). Le film est d'une certaine manière un festival Piccoli, mais disant cela, on aborde aussi sa véritable dimension, sa portée. En effet, le talent de Piccoli est une chose, mais les rapports qu'il entretient avec ses deux compagnes (sa femme : la remarquable Sofia Torkeli, et l'amie parasite de celle-ci) tels qu'ils sont décrits (constante invention dans la direction d'acteurs), cette tension perpétuelle et secrète qui existe entre eux (comme jadis entre les personnages d'une autre *Sérénade à trois*), en est une autre et c'est à Bitsch qu'on la doit. Tout son effort est pour rendre indissociables et omniprésents pendant toute la courte durée du film chacun des personnages et chacun des éléments de l'intrigue. L'intérêt que polarise Piccoli ne cesse donc de croître jusqu'au point culminant où un seul plan, un seul regard de celui-ci est nanti du plus grand potentiel comique, que Bitsch peut à chaque instant libérer (ce dont il ne se prive pas) : comique de situation avant tout, obtenu avec une habileté et une efficacité étonnantes. Car à vrai dire, le rire ne nous laisse guère de répit, les trouvailles se succédant sans interruption. La grande nouveauté d'un tel film : sa réussite, tient donc à la faculté de lui imprimer un rythme et de le maintenir, d'enfiler les gags sans platement les entasser ni jamais être à court d'idées (inspiration) en faisant preuve d'un goût, d'une légèreté et d'une discrétion incomparables. Et c'est une telle réserve côtoyant la décision de la démarche, unique chez nous (on a vu comment de la gentille fraîcheur de ses premiers films, Deville a vite franchi le pas qui mène à la mièvrerie et à l'artifice) qui est, en résumé, la marque d'un cinéaste plutôt doué.
Cependant, je disais plus haut que *Cher baiser* était peut-être supérieur encore. C'est que je le crois plus proche de la nature profonde de Bitsch et par conséquent de ce qu'il fera sans doute par la suite. C'est le fruit d'une virtuosité moins éclatante sinon moins grande que *Lucky la Chance*, due à l'extrême simplicité de l'intrigue. C'est aussi un film beaucoup moins amusant quoique plus léger, plus léger quoique beaucoup plus grave. Gravité que ne vise nullement le second film et qui est à mes yeux essentielle. Cette éducation sentimentale brièvement exposée en quelques gestes révélateurs malgré eux, quelques paroles mensongères et quelques plans, laisse une très forte et vivace impression, celle d'être en présence d'une sensibilité et d'un ton vraiment personnels. Entre les mensonges et les gestes réservés de la fille aguerrie (Sofia Torkeli décidément très bien) et

du garçon réservé — d'une vulnérabilité, l'un comme l'autre, toute juvénile — se fait jour une vérité dont l'évidence imprime à la grâce première du film une gravité qui fait sont prix.

Disons donc pour conclure qu'il faudrait que l'on puisse voir *Cher baiser* pour pressentir ce dont les films de Bitsch nous entretiendront, mais qu'il faut d'ores et déjà voir *Lucky la Chance* pour prendre mesure de la maîtrise avec laquelle il les réalisera. — Jacques BONTEMPS.

Lancelot et les moulins à vent

MAJOR DUNDEE (MAJOR DUNDEE). Film américain en Panavision et Eastmancolor de SAM PECKINPAH. *Scénario :* Harry Julian Fink, Oscar Saul et Sam Peckinpah. *Images :* Sam Leavitt. *Musique :* Daniele Amfitheatrof. *Décors :* Al Ybarra. *Montage :* William A. Lyon, Don Starling, Howard Kunin. *Interprétation :* Charlton Heston (Major Dundee), Richard Harris (Capt. Benjamin Tyreen), Jim Hutton (Lt. Graham), James Coburn (Samuel Potts), Michael Anderson Jr., (Tim Ryau), Senta Berger (Teresa Santiago), Bario Adorf (Sgt. Gomey), Brock Peters (Aesop), Michael Pate (Sierra Charriba). *Production :* Jerry Bresler, Columbia. *Distribution :* Columbia.

Or donc, le major Dundee, las de son rôle de chef de chiourme (disgrâce que lui valut une faute commise à Gettysburg. Laquelle ? Nous ne le saurons jamais) décide de s'offrir une incursion sur le « rivage des Syrtes ». Il n'en faut pas plus pour devenir un soldat perdu. Il tient un prétexte en or, venger un massacre et délivrer des enfants prisonniers des Indiens. Une petite troupe hétérogène lancée sur la piste des peaux-rouges... Ce pourrait être un western traditionnel. Ça l'est moins quand les enfants sont retrouvés sains et saufs, sans qu'un coup de feu ait été tiré. Perdue corps et bien, la tradition, dès lors que Dundee prend son temps pour rejoindre les Apaches, pourtant si proches (partis pour huit jours, on fera campagne plusieurs mois). « Qui enverrez-vous à présent contre moi ? » hurle Charriba, le chef des Indiens, au tout début du film. Eclatent alors, en lettres géantes, au son d'une musique martiale, les mots « Major Dundee ». Dundee fera tout pour être à la hauteur, pour mériter la promotion du générique. Il s'efforcera d'être le héros conforme à l'idéal de l'Ouest. En vain. (Suprême dérision, l'Apache est abattu par un bleu-saillon !) Parabole sur Hercule vieillissant, en quête d'une boussole, rongé par le doute, *Major Dundee* bouscule donc un mythe aux racines profondes. A sa manière, Penn le fit déjà. Peckinpah, lui, récidive. Qu'est-ce qui fait jouir Dundee ? Rien ou presque. Seule la guerre... (le goût de la bataille et des ordres à l'emporte-pièce). Encore cette vieille passion semble-t-elle survivre par la force de l'habitude. Lancelot sans Graal, Dundee s'invente des moulins à vent au jour le jour, il n'a même pas d'idée fixe (hérésie !). Tyreen se charge de lui rappeler l'échéance : « Jusqu'à la capture ou la mort de l'Indien ». Quand on jette à bas les statues, on n'y va pas de main-morte : au bord de la rivière, pris au piège du ridicule, le major en caleçon contemple stupidement la flèche fichée dans sa cuisse... Privé d'alcool, le major fait l'amour pour se prouver qu'il existe... Dans ce film sans retours en arrière, le passé est mal défini, il ne vit que par les mots (accusations réciproques de Dundee et de l'officier sudiste), le présent, de narration, n'engendre pas le devenir de Dundee, qui demeure ambigu. *Major Dundee,* ou l'odyssée d'un soudard en période de crise... La tentation serait grande de la distanciation qui laisserait le regard froid. C'est une ruse. Si le foisonnement des personnages, si l'écheveau des rapports envisagés n'autorisent pas la préhension immédiate, ce n'est pas le moindre mérite de ce film « qui pense » (l'expression est floue à dessein) que d'être vu dans un bain de passion totale.

Il nous rappelle que la guerre a ses jardins où il est bon de faire halte. On y tue le veau gras et les femmes s'y offrent aux soldats. (Rossellini, dans une autre guerre, nous fit découvrir de semblables havres, et les maraudeurs du colonel Merrill...) D'ailleurs, l'ombre de l'autre Sam (Fuller) plane sur les champs de bataille de Peckinpah (supplicié pendu par les pieds, corps lacérés aux sanglantes scarifications). Ici s'arrête la similitude. A tout prendre, combien l'étude des divergences serait plus excitante, et plus facile, que celle des conformités ! Quoi de commun entre Dundee, « Prôtée aux âmes quotidiennes » et les hommes de Mann, cabochards, irréductibles ? Quoi de commun entre la vocation géométrique des batailles de Hawks, où plusieurs énergies, groupées en faisceau s'assurent la victoire, et ces mêlées confuses où chacun se bat pour sa peau ? Quoi de commun entre les regrets éternels du vieux Ford (« c'était tout de même une belle époque ») et l'impertinente sécheresse de Peckinpah (« ce devait être comme çà. A prendre ou à laisser ») ? Rien. Major Dundee ne ressemble qu'à lui-même. Une autre différence et qui n'infirme pas le constant souci de réalisme historique du film : les Indiens sont vus sans l'habituelle commisération humide, de mise depuis quelques années. Ils torturent et pillent. Aucune trace de revendication territoriale. Pour Dundee et ses hommes, la question ne se pose pas. Au dessus des Apaches, dans la hiérarchie de l'atroce, il y a les lanciers français... Sans chauvinisme, gageons que les vicissitudes du Kennedy Round y furent pour quelque chose.

Autour de Dundee, ce « roc qui s'effrite », viennent, par mille pistes enchevêtrées, battre hommes et péripéties. En vertu de la dialectique du chef, vers qui confluent toutes les forces, pour repartir, à son contact rechargées, vers de nouvelles directions, le film s'enfle de la tragédie intime aux dimensions de l'épopée (à ses dimensions, non à ses finalités) justifiant la fresque du 70 mm. Plus se creuse le fossé entre l'idéal et le moi prosaïque de Dundee et plus s'élargit le champ balayé par l'action. Trois conflits sont ainsi traversés ; contre les Apaches, contre les Français (avatar local de la guerre du Mexique — nous sommes à deux ans de Vera-Cruz), entre sudistes et nordistes enfin (illustré sur un mode mineur par les oppositions au sein d'un groupe bâtard formé de Noirs, de « gris » et de « bleus »). Habile assemblage de tenons et de mortaises, renforcé par cette infinité de soudures que sont les détails réalistes. Soudures qui feront croire, hélas ! à une malfaçon du découpage préjudiciable lui-même à un bon entendement. C'est là confondre une nouvelle fois objet et sujet, Dundee et Peckinpah, en somme, admettre définitivement que le « journal » n'est qu'un biais pour conduire sans faille un récit à son point d'achoppement avec le réel, ou présumé tel, alors qu'il est le fait, en général, d'un écrivain médiocre qui ne sait pressentir ce qu'il restera du périple, qui impose à son lecteur virtuel une foule de détails, sans doute irritants, qui déconcertent, mais qu'il est impossible de gommer sous peine de tout déformer. Ceci expliquant cela. A savoir le désir du cinéaste de ne point reprendre à son compte la sempiternelle distinction entre bons et méchants, de rechercher, au contraire, les accidents d'un comportement, bref, de nous laisser libres.

Jean-Pierre LEONARDINI.

Amère défaite

LA 317e SECTION. Film français de PIERRE SCHOENDOERFFER. *Scénario :* Pierre Schoendoerffer d'après son roman. *Images :* Raoul Coutard. *Musique :* Pierre Jansen. *Montage :* Armand Psenny. *Interprétation :* Jacques Perrin (Lt. Torrens), Bruno Cremer (Adjt. Willsdorf), Pierre Fabre (Sgt. Roudier), Manuel Zarzo (Cap. Perrin), et le concours de l'armée cambodgienne. *Production :* Georges de Beauregard - Benito Perojo (Madrid), Rome-Paris films, 1964. *Distribution :* Rank.

Peut-on ne pas commettre avec *La 317e Section* l'erreur des critiques supposés brechtiens, l'analyse des thèmes sans souci de leur support ? C'est qu'il semble difficile de ne pas tenir compte des réactions provoquées par le film de Schoendoerffer dans la mesure où elles aspirent à dépasser l'œuvre pour l'intégrer à leurs perspectives morales ou politiques.

La droite, une habitude désormais naturelle, s'arrête aux apparences. Elle se satisfait de son ignorance et, prenant prétexte d'une communauté d'armes, identifie le film aux écrits sans talent de « Carrefour » et autres publications. Elle applaudit là où tant de gaspillage inciterait aux larmes. Bref, elle distribue ses tracts à

la sortie des salles, remet son béret et regrette l'Empire (colonial, bien entendu). Un positiviste (lisez un lecteur de « Positif ») se frotte les mains, guettant la répétition des mêmes griefs sur un tempo de gauche. Qu'il se détrompe. La complexité de cette catégorie politique n'autorise pas une telle démarche. Et d'abord, soulignons que Michel Cournot (« Le Nouvel Observateur ») et Samuel Lachize (« L'Humanité ») écrivirent sur ce film leurs meilleures chroniques. Reste néanmoins le fait que d'autres, se réclamant d'idées égales, se récrièrent contre les *« très graves limites »* de *La 317e Section,* allant jusqu'à dresser le bilan de ce qui est à faire sur l'Indochine et sa guerre. Ceci pour expliquer une nouvelle fois ce que nous nommons réalisme.

Il n'est pas un, mais multiple. Il s'attache aussi bien à dépeindre l'écorce d'un arbre (André Masson) ou la table d'un bistrot (Robbe-Grillet) qu'un moment de l'Histoire de l'homme (« Aurélien » d'Aragon) ou des hommes (« Les chemins de la liberté » de Sartre). Aussi rien n'est-il plus absurde que d'exiger d'un cinéaste, filmant une guerre coloniale, qu'il entérine avec ses objectifs les motivations générales du conflit. On a reproché à Schoendoerffer l'absence de contexte, à savoir, l'inexistance des combattants viet-minh. Le maniement des lois suppose un tant soit peu de rigueur, d'attention aux images. En effet, le Viet-minh, sans cesse présent parce qu'invisible, donc stratège, est le seul vainqueur. Des preuves : le plan occupé par les divisions viets marchant à la lueur des torches ; et, plus immédiatement sensible puisque dit par l'adjudant Willsdorf, le *« c'est la guerre... Ils savent la faire, les fumiers. Chapeau ! »* Ces citations suffiront-elles ? Probablement pas... Pratiquons alors un retour en arrière. Le tryptique de la guerre d'Indochine fut entrepris en son milieu. *Un Américain bien tranquille* ne révélait-il pas dès 1957 l'échec de la troisième force, celle de l'implantation américaine ? Incompris, lui aussi, le film de Mankiewicz acquiert aujourd'hui, à la lumière de l'escalade U. S., une densité prophétique. L'Américain prévoyait. Le Français médite et rend compte, dix ans après, du premier volet, la défaite de l'oppression coloniale française. Nos censeurs auront-ils réalisé que la conclusion appartient aux Vietnamiens et que, seuls, ils sont en mesure de retourner la lorgnette de Camus (Albert et non Marcel, « La Peste » et non « Mort en fraude »). Ce qui, en clair, signifie que Schoendoerffer ne peut filmer cette guerre que du point de vue du corps expéditionnaire auquel il appartint en tant que caméraman. A dessein, je n'écris pas : du point de vue des Français, car le film l'enregistre (le sergent agonisant, après avoir évoqué les manifestations à Marseille, lors de son embarquement pour l'Extrême-Orient, et la protection que lui offrirent les flics, s'interroge : *« Je ne vais jamais savoir »*), cette guerre partagea nos consciences. Profitons de ce rappel pour dissiper un autre malentendu : les rapports de *La 317e Section* avec le cinéma américain auquel on s'est empressé de le comparer.

Contre les Japonais, les raisons du combat sont claires. Le peuple américain, dans son ensemble, s'y engage. Même si les méthodes employées en déforment parfois le contenu (*Les Nus et les morts*), l'objectif fixé doit être atteint (*Les Maraudeurs attaquent*). Avec la Corée, nous affrontons une réalité différente : il s'agit, coûte que coûte, d'assurer la pérennité d'un système rétrograde, et les plaies seront plus vives (*Côte 465*). Il n'empêche que là encore les Américains participent directement à ce conflit. L'Indochine, par contre, fut l'affaire d'une poignée d'individus soucieux de ne point perdre les piastres du colonialisme. Contre eux, la majorité des Français. Pour eux, une minorité de centurions. Il y aurait quelque impudence, dans le corps d'une critique cinématographique, à poursuivre ce bilan politique. Mais l'occasion était trop belle, d'une part, de corriger un oubli (les rapports entre la base et la superstructure), et, d'autre part, de faire apparaître plus nettement l'honnêteté dont procède le film de Schoendoerffer.

Par ailleurs, seconde différence, le cinéma américain souscrit dans la plupart des exemples susnommés à une dramaturgie finalement trop simple : l'opposition entre le baroudeur, sous-officier de préférence, et le pacifiste, soldat malgré lui, avocat ou architecte dans le civil. Au premier coup d'œil, Schoendoerffer semble reprendre à son compte pareille distinction : le sous-lieutenant se dresse contre l'adjudant. Rejoignons donc la 317e section, à la fin de la journée du 4 mai 1954, et vérifions cette hypothèse.

Il pleut. Giap lance ses troupes à l'assaut de Dien Bien Phu. Cinquante jours que cela dure. Fin du commentaire. Ici, à Luong Ba, les couleurs sont descendues pour la dernière fois. La défaite commence. Les perdants sont tous là. Le sous-lieutenant, l'adjudant, le sergent, le radio. Quatre Français. Quarante et un supplétifs laotiens et non pas vietnamiens. L'ordre est simple : se replier sur le camp de Tao Tsaï. C'est donc à un itinéraire que nous allons assister. Je veux dire que cette retraite, longue traversée à travers un territoire hostile, forcera inévitablement à la confrontation des combattants avec la nature, l'ennemi, et, de ce fait, avec eux-mêmes.

Immédiatement, dans ses lignes les plus grossières, le film s'attache à dépeindre un monde en marge où les mots de passe ne masquent plus le désert des Tartares mais introduisent l'homme dans une communauté. Il faudra l'annonce au poste de radio de la tombée de Dien pour que le lieutenant abandonne cet O.K. qui, croyait-il, le présentait à ses hommes comme un chef décidé. Il choisira : *rombier, on est pas sorti de l'auberge* (l'Algérie complètera ce vocabulaire par *gazier, gus, on est pas aidé*). Le pas est franchi, il tutoiera l'adjudant. Incorporé en somme grâce à une sémantique nouvelle. Je livre ces faits car ils sont les signes les plus définitifs d'une intégration... Mais je me perds à tout vouloir envisager dans le détail. A rechercher l'anecdote, craignons de donner des armes à ceux qui ne voient là qu' « un film anecdotique ».

La 317e Section est donc la narration d'un conflit. Il dépasse, toutefois, les mésententes passagères entre Willsdorf et son chef. En effet, ne s'agit-il pas pour l'un de continuer une guerre commencée, sous l'uniforme allemand, sur le front russe, et, pour l'autre, de « casser du Viet ». Le conflit se situe à un autre niveau : entre eux et nous. Explication au paragraphe suivant.

Depuis janvier, le cinéma français a révélé deux metteurs en scène : René Allio et Pierre Schoendoerffer. Le premier, avec *La Vieille Dame indigne,* a tenté de retrouver cinématographiquement la distance chère à Brecht. Le second, l'identification. Tous deux n'ont réussi que partiellement. Allio n'a pu empêcher une partie de ses spectateurs de projeter leurs préoccupations sur celles de ses personnages ; inversement, Schoendoerffer, s'il nous astreint à ne rien perdre d'une douteuse odyssée (les jumelles, le fusil à lunette, le colimateur), n'a pu éviter que nous ne condamnions les actes de ses soldats. Non point que notre connaissance globale de l'Histoire de ces dernières années aille à l'encontre de ce qui nous est montré, mais parce que, de l'intérieur même du film, surgissent les raisons de notre choix. Et ici, nous retombons sur nos pattes, c'est-à-dire sur le réalisme.

On sait que Gogol, furieux devant l'utilisation faite de ses œuvres, brûla, la veille de sa mort, le manuscrit des « Ames Mortes ». Catholique et tzariste, il ne supportait pas que les démocrates russes s'emparent de ses idées à d'autres fins que les siennes. Que s'était-il donc passé entre le projet et l'écrit ? La chose est claire. A vouloir exactement décrire, ne serait-ce qu'un excès de la société à laquelle il adhérait, il entamait, mieux que cent pamphlets généraux, les bases du régime. Son revizor, mince personnage officiel, n'avait pas plus d'importance que les quarante-cinq de la 317e section. Et pourtant, ils accusent dans leur comportement le règne d'un système. Schoendoerffer l'a-t-il désiré ? Nous n'en savons rien. Ou plutôt si, nous savons quel souci l'animait lorsqu'aidé de Coutard (une de ses plus belles photos) il porta à l'écran les sept jours de mai 1954. L'authenticité !

Nous l'avons suggéré plus haut : le lieutenant et l'adjudant n'ont pas de divergences fondamentales. L'un et l'autre aiment ce qu'ils font. A la carabine U.S. ou au F.M., ils frayent leur chemin : la mort. Simplement, le plus vieux enseigne à l'autre que *« l'objectif à atteindre justifie les pertes. Sans ça, on peut pas commander »*. Mais c'est ensemble qu'ils se livrent à l'attaque du village, qu'ils rient aux grossièretés du radio, qu'ils se condamnent. Comme avec *La Passagère,* ce qui est intolérable c'est que nous avons affaire à des hommes, avec leurs faiblesses, leur grandeur, et qu'il nous arrive de nous retrouver en eux. Ainsi Willsdorf décrivant le printemps laotien ou le charme des femmes moï. De même, sa mort, le 7 décembre 1960, dans le Djebel Amour, nous est proche. Proche et loin-

taine car les morts ont forgé leur destin. Qu'est-ce que la mise en scène ? C'est moi, répondit l'élève. Et il marcha... Schoendoerffer filme la liberté. Il dit à ses acteurs : « Vous êtes ». Sujets et non plus objets, Cremer et Perrin agissent. Ils donnent alors l'impression d'accomplir cette longue marche et de vieillir en même temps que le film. Mal rasés, fébriles, malades, on les croit entourés de témoins. Ont-ils joué *La 317ᵉ Section ?* Certainement, mais comme Michel Simon, *Boudu,* et John Wayne, *Red River.* En vivant. La caméra n'est plus la machine de *Metropolis,* elle est l'œil de *Treichville.* Quel paradoxe : des prisonniers libres. — G. G.

Histoire extraordinaire

DANZA MACABRA (DANSE MACABRE). Film italien de ANTHONY DAWSON (alias Antonio Margheriti). *Scénario :* Jean Grimaud et Gordon Wilson Jr., inspiré par Edgar Poe. *Images :* Richard Cramer. *Musique :* Ritz Ortolani. *Décors :* Warner Scott. *Interprétation :* Barbara Steele (Elizabeth), Georges Rivière (Alan Foster), Margaret Robsan (Julia), Montgomery Gleen, Henry Kruger, Sylvia Sorrente. *Production :* Giovanni Addessi, Vulsinia Films (Rome) - Ulysse Prod. (Paris), 1963. *Distribution :* Films Marbeuf.

Pour l'amateur impénitent qui s'évertue à traquer, malgré ses déceptions sans nombre, les pepla, H Pictures et autres films Z, tout au long des mois, dans les mêmes salles spécialisées, avec l'espoir de découvrir enfin le petit film insolite qui le dédommagera de tant de temps perdu, rares, bien rares sont les récompenses. Encore le charme passager de tel film miraculeusement « inspiré » permet-il peu souvent d'envisager la possibilité d'une œuvre à suivre et la présence d'un « auteur » (cf. la surprise, il y a quatre ans, du *Masque du Démon,* et la désillusion qui s'ensuivit, au vu des autres Bava). Le genre particulier du fantastique, riche en principe des plus grandes ressources d'émerveillement, est aussi le plus avare de préciosités, limité par des codifications jugées inviolables, abandonné généralement à la plus franche disette d'inspiration de quelques fonctionnaires inamovibles, réactionnaires dans les pires cas, conservateurs dans les meilleurs : qu'ils soient anglais (Terence Fisher, Freddie Francis), américains (William Castle, Roger Corman) ou italiens (Mario Bava, A.-G. Majano), voire allemands ou mexicains, les mêmes ressorts tendent leurs pauvres pièges, le même chanvre tisse leurs ficelles usagées. La répétition inlassable de décors, d'acteurs, d'ustensiles, de toiles d'araignées, même, identiques d'un film, d'un auteur et d'un pays à l'autre, préside à la confusion du rituel (nécessaire, encore faudrait-il le transgresser, car les lois sont parentes, ici, de celles de l'érotisme) et de la convention (mollement assumée, et faute de mieux). Quelques grands noms littéraires, immuables, servent aux scénaristes d'alibis culturels, et facilitent la tâche des distributeurs, érudits comme l'on sait : Bram Stoker, Mary Shelley, Sheridan Le Fanu, Maupassant, Poe enfin. C'est volontiers qu'on conseillerait à nos chartistes : il y en a d'autres, lisez Washington Irving, O'Brien, James, Cortazar, Bierce, Arnim, Villiers... Je n'oublie pas, bien sûr, *Les Innocents, Au cœur de la vie,* ni quelques autres : séries A, certes, mais valent-elles mieux que les obscurs travaux de nos obscurs tâcherons ? Il serait pourtant trop facile, et trop triste, de se réfugier derrière la malédiction d'un genre ne tolérant pas le moindre faux pas. « Le surnaturel, dit Bresson, c'est du naturel précis ». Une notation floue, une attitude maladroite ne peuvent nuire à l'excès à un récit « réaliste », car le réalisme, justement, sait fort bien tirer parti des faussetés accidentelles. Dans un prétexte fantastique, au contraire, la moindre ombre imprécise, le moindre rictus incontrôlé risquent, annihilant la crédibilité immédiate sur laquelle repose l'affabulation, d'opérer une rupture irréparable, d'ouvrir la brêche au sens critique, ici parasitique, du moins dans le temps où l'œuvre se déroule. Ainsi, du rire, réaction de défense, dit-on. Mais je ne connais personne qui détruise ses *propres* rêves, et qui s'éveille hilare au cours ou au terme d'un atroce cauchemar. L'univers totalitaire du fantastique naît d'une substitution progressive au monde réel, duquel, en ayant niées les bases, il ne souffre plus d'interférences, sous peine de s'évanouir à son tour. Ce pourquoi toute grande œuvre qui participe, à des degrés divers, du fantastique, *Nosferatu* ou *King Kong, Vampyr* ou *Le Testament d'Orphée, Les Trois Lumières* ou *Les Oiseaux,* est le juste rapport d'un *voyage,* ne postulant une assise « quotidienne » qu'en tant qu'indispensable *référence,* pour donner *l'échelle* du drame. (De même les cinéastes-explorateurs aiment à filmer leurs préparatifs, et se plaisent à inscrire la promesse de leurs exploits sur le décor familier d'un port, d'un camp de montagne, d'une cité : après viennent la tempête, l'avalanche ou les fauves, dangers attendus et redoutés.)

Danse macabre, d'Anthony Dawson, alias Antonio Margheriti, dont nous avons entrevu précédemment une *Vierge de Nuremberg,* assez peu fréquentable, et tout récemment une *Terreur des Kirghiz* des plus traditionnelles (cf. Liste des films du mois), respecte de prime abord cette loi de la progression, inscrivant l'itinéraire de son personnage dans la stricte économie de deux décors suffisants, une taverne londonienne (appel du drame) et un château hanté (levée des maléfices). Rien donc, dans ce schéma, que de très (sur) naturel. Cette structure éprouvée s'enrichit cependant, dès les tout premiers plans, de quelques données singulières, qui alertent d'emblée l'attention de l'amateur. Vêtu d'une cape noire, un homme (Georges Rivière) pénètre dans la salle basse d'un estaminet sombrement britannique (XIXᵉ siècle). Il s'approche d'une table près de laquelle, à voix haute, un consommateur au regard fixe (tiens, vous dites-vous, j'ai déjà vu cette tête-là quelque part) débite avec conviction une sanglante histoire de dents arrachées. Le doublage aidant, l'amateur reconnaît une de ses lectures favorites, le tout sublime « Bérénice », détaillé jusqu'à la moindre virgule dans la traduction Baudelaire (là, la V.O. est certainement inférieure à la V.F.). D'ailleurs, mais oui, le type au regard fixe, c'est lui, c'est Edgar Allan Poe en personne, déclamant la navrante aventure de sa très pâle cousine Bérénice comme s'il venait sur l'heure d'en endosser le deuil. Rivière, qui a lu comme vous, Corman et moi son édition intégrale des « Tales », et qui les admire, comme vous et moi, s'insurge au nom du réalisme le plus élémentaire : « C'est très beau, Monsieur Poe, mais vous n'allez tout de même pas me faire avaler que cela vous est réellement arrivé... » (Citation de mémoire.) Poe s'indigne, et rétorque que mais si, mais si, attitude sans doute inconciliable avec celle définie dans sa « Philosophie de la Composition », mais ne chicanons pas. A la même table, un sinistre personnage, prenant le relais de l'auteur du « Corbeau » qui boude et se promet de ne plus jamais remettre les pieds dans cette Angleterre qu'il déteste, ironise alors pesamment sur le scepticisme buté et le rationalisme lourdement kantien de Rivière. Puisque ce dernier est si malin, qu'il aille donc faire un tour dans le château des Blackwood, duquel jamais personne ne revint. On parie ? Pari tenu ! Justement, ça tombe bien, c'est la nuit du 1ᵉʳ novembre, la nuit des morts...

La noire berline qui emporte alors l'imprudent voyageur vers le rendez-vous des fantômes ne l'en ramènera pas. Histoire d'un amour fou, récit d'une damnation, poème nécrophilique, le mérite premier de *Danse macabre* est de maintenir tout du long un propos périlleux, que nulle concession ne viendra brider ni affadir : réveillés les spectres, un vertige noir parcourt tout le film, que ni la venue de l'aube, ni le chant, pourtant funeste aux vampires, du coq, pour une fois ne dissiperont pas. C'est là un film adulte qu'il faut voir avec les yeux de l'enfance, la surprise espérée plus haut, la récompense attendue après la fatigue des pensums accomplis : je veux dire, on l'aura compris, qu'un certain délire critique est permis, et qu'il faut remercier « Dawson » d'avoir su le favoriser.

Dans le château des Blackwood (descendants annoblis, pour services honteux rendus à la couronne, des « Blackblood », les bourreaux de Londres), chaque nuit du 1ᵉʳ novembre, revivent quelques fantômes condamnés à la répétition éternelle de leurs crimes ou de leurs morts violentes : les portraits de famille s'animent d'un étrange regard, les pierres tombales se soulèvent, une fumée maléfique inonde les marches du caveau, et le salon s'emplit un instant du brouhaha d'une fête... Entre deux pressentiments de terreur, Rivière rencontre une jeune femme, dont il s'éprend follement, et qui s'offre à lui,

bien qu'elle semble craindre quelque chose ou quelqu'un. Quand Rivière abandonne sa tête, après l'étreinte, sur la poitrine de celle qui est tout à la fois la fée griffue des dessins de Chas Addams et la Véra du conte de Villiers, il s'aperçoit que le cœur de sa belle ne bat plus. « Oui, je suis morte, mon amour... » La jeune morte, c'est Barbara Steele, qui périt à nouveau sous les yeux de son bien-aimé, au sein d'une orgie sanglante, d'une splendide barbarie, agrémentée de saphisme, puis elle se réveille encore pour le plus grand affolement des sens et de l'esprit de notre cartésien (trop tard) repenti. La demeure est dès lors le théâtre d'un ballet macabre d'une grande complexité, propre à décourager la description, et ses habitants obéissent à une chorégraphie minutieusement réglée, prisonniers d'une mise en place impérative, irréversible, qui introduit comme par surprise le thème du vampirisme : pour vivre, ces morts ont besoin de sang, et la fête est une fête du sang, couronnement et fin nécessaire du rite. Comme toute société organisée, de type sadien, le château possède, en outre, son théoricien, en l'occurence un certain docteur Carmus, bien davantage à l'aise dans l'au-delà que dans l'en-deçà pour poursuivre ses très essentielles expérimentations. D'ailleurs, se charge-t-il d'expliquer à son hôte, en sectionnant pédagogiquement, pour mieux illustrer son propos, le corps d'une petite mais néanmoins terrifiante vipère, laquelle continue à remuer, malgré sa décollation, de très convaincante manière, vous voyez, la vie ne cesse pas avec la mort ! Théorie rassurante, comme tout dogme vampirique (dogme que Pierre Kast développera jusqu'à l'euphorie de la vie éternelle, sans le secours de l'Eglise s'entend, dans ses prochains *Vampires d'Alfama*), mais qui n'empêche nullement Rivière de trembler, à l'heure fatidique où la cérémonie laisse deviner l'imminence du sacrifice. Aidé par sa mortelle amante, le héros fuit, de couloirs en couloirs, l'appel sépulcral. Il parvient à s'échapper de l'antre, et traverse en courant le jardin-cimetière, ne frissonnant pas au contact de la rosée, mais bien d'être retenu par les griffes des arbres, gibets où tournent lentement les anciennes victimes des « Blackblood ». Les dernières brumes se dispersent. Le jour pointe. La grille du parc et la liberté sont là, toutes proches. Au moment même où le jeune homme va quitter l'enclos funèbre, la grille se referme brusquement sur lui, *le rattrappe*, un crochet de fer lui traverse le cou, le retenant hébété, bras ballants, à la frontière de deux mondes. L'enclos résonne de la voix frêle de son amante : « Tu es resté pour moi... » « Oui... ». Fin du voyage. La berline du début réapparait au détour du chemin. Poe et Lord Blackwood en descendent. Ce dernier s'approche du corps empalé, et, froidement, extrait de la bourse du jeune homme la somme exacte du pari « perdu ». « Si je raconte cette histoire, dit Poe d'un air pensif, personne ne me croira ». Il l'a d'ailleurs effectivement gardée pour lui, car elle ne figure dans aucune des éditions des « Tales », pas même dans celle préfacée par Hitchcock, ce qui est tout dire. Et l'intelligence de Dawson a été, plutôt que de mal illustrer, comme les autres, un conte existant réellement, de prêter corps à un récit demeuré — et pour cause — inédit. Le cinéma qu'on nomme différent nous a enseigné la prudence et la méfiance envers les généralisations. Mais on a peine à croire, malgré les précédentes besognes de Margheriti, que ce film soit le pur produit d'un simple hasard, fût-il objectif.

Jean-André FIESCHI.

Trop brèves

LE ORE DELL'AMORE (LES HEURES DE L'AMOUR). Film italien de LUCIANO SALCE. *Scénario* : F. Castellano, G. Moccia, Pipolo et L. Salce. *Images* : Errico Menczer. *Musique* : Luiz Bonfà. *Décors* : Nedeo Azzini. *Interprétation* : Emmanuelle Riva (Maretta), Ugo Tognazzi (Gianni), Barbara Steele (Leila), Umberto D'Orsi (Ottavio), Mara Berni (Mme Cipriani), Brunello Rondi (M. Cipriani), Diletta D'Andrea. *Production* : I. Broggi - R. Libassi, D.D.L. Spa Roma, 1963. *Distribution* : Francinor.

Naguère, parce qu'il y avait temps pour rire et temps pour réfléchir, erreur que dénonça *La voglia matta* (1962) en fusionnant les deux prétextes, *Il federale* (1961) s'essaya, clopin-clopant, à la description, dans les derniers jours de la guerre, d'un fonctionnaire fasciste (à mi-chemin entre le gendarme et le S.A.), soucieux de se débarrasser au plus vite d'un uniforme compromettant. Ce désir de ne pas assumer les responsabilités qu'engendre un choix est à la base, une fois de plus, du nouveau film de Salce. Gianni et Maretta, après trois années de liaison à heure fixe, choisissent le mariage et simultanément l'échec car l'un et l'autre continuent à vivre en franc-tireur. Et le subterfuge final n'en est que plus tragique (la femme mariée renoue maladroitement avec les gestes et habitudes de la maîtresse qu'elle n'était plus).

Mais c'est énoncer clairement ce qui n'est perceptible qu'une fois le voile tombé, c'est-à-dire le rire éteint. D'où nécessité de rallumer le brasier dans lequel se consument les bois secs de l'amour à l'italienne. Et d'abord, de quoi s'agit-il ? Pour le couple, de meubler les vides, de noircir les blancs, bref, d'occuper le temps qui n'était pas vécu auparavant puisque la nuit, réduite de moitié d'ailleurs, suffisait. Pour Salce, de montrer ces petits riens qui, selon Colette, font d'une ingénue, une libertine, et de Chéri, un esseulé. Les premiers manquent leur coup. C'est donc que le second a gagné la partie. Comment ? Un peu à la manière du gros Billy, du sémillant Risi. En filmant, en parallèle, le monde d'Ottavio, ce pope de l'amour libre, préoccupé par les seins de ses compagnes et les mollets de ses voisines, et de Gina, mante religieuse à la recherche d'une proie. Sans oublier le madison ! Quant à la religion, ma foi, elle reporte de concile en concile le mariage de ses prêtres. Rira bien qui rira le dernier. Et si personne ne rit ! Mais il me vient à l'esprit que cette version française, la seule distribuée, risque l'incognito et que ces rappels ne seront d'aucun effet. Oublions donc la rigolade.

Lorseque Gianni annonce à la cantonade son intention de fixer par des liens légaux son aventure amoureuse, il trouve autour de lui bon nombre de conseilleurs. Un seul résonne : « dialogue des âmes ». Eliminons âme qui, citée de cette façon, est une des multiples pointes de Salce contre la religion. Qu'on m'accorde néanmoins une dernière parenthèse. Dans un récent entretien, Giono parle : « S'il y a une âme ? Je connais des tas de gens qui n'en ont pas. Pourquoi voulez-vous que les autres en aient une ? » Si l'âme gêne, le dialogue subsiste. Hélas ! Gianni et Maretta l'interprètent à leur façon. Tantôt, ils pactisent (communier serait outrecuidant) et sont complices. Au téléphone notamment lorsqu'ils ont à répondre aux invitations d'un autre couple, médiocre et étranger. Tantôt, le plus souvent, ils imitent une imagerie qu'ils croient être le reflet de la vie conjugale. Tout le talent de Salce apparaît dans cette habileté à suggérer les torts respectifs tout en les plaisantant. En somme, la répétition sur un mode mineur (musicalement s'entend) de la scène de l'appartement du *Mépris*. Qu'on en juge. Maretta (qui trouve en Emmanuelle Riva son interprète idéale tant son jeu irrite) exige d'être portée pour franchir le seuil de la maison. Son goût d'une tradition qu'elle estime indispensable à son bonheur ne résistera pas à l'oubli des clefs. Ceci pour elle. Quant à Gianni (campé par Tognazzi), il singe le mélomane (et par conséquent court au fiasco) pour ne rien perdre de sa femme. Ce premier stade franchi, celui de l'identification forcée, Gianni accumule les preuves (mais le sont-elles vraiment ?) de son inaccoutumance au mariage. En sudiste madré qu'il est, Salce nous joue un de ces tours que j'affectionne. Il fait croire à l'insatisfaction sexuelle de Gianni (rencontre avec Barbara Steele, séquence du rêve, etc.) même s'il la corrige par la course-poursuite sur la plage entre le psychanalyste et lui. N'est-ce pas elle qui pousse Gianni à quitter Maretta pour rejoindre Ottavio et son univers ? Le croire serait mal voir un film qui se refuse à toute mystification, qui n'a projet que de rendre plus vives les arêtes du malentendu. — G. G.

Bette de cinéma

HUSH, HUSH, SWEET CHARLOTTE (CHUT... CHUT... CHERE CHARLOTTE). Film américain de ROBERT ALDRICH. *Scénario* : Henry Farrell et Lukas Heller. *Images* : Joseph Biroc. *Musique* : Frank De Vol. *Décors* : William Glasgow. *Costumes* : Norma Koch. *Montage* : Michael Luciano. *Interprétation* : Bette Davis (Charlotte Hollis), Olivia de Havilland

HUSH, HUSH, SWEET CHARLOTTE : BETTE DAVIS.

LE ORE DELL'AMORE : UGO TOGNAZZI, BARBARA STEELE.

(*Miriam Deering*), Joseph Cotten (*Docteur Drew Bayliss*), Agnes Moorehead (*Velma Cruther*), Cecil Kellaway (*Harry Willis*), Victor Buono (*Gig Sam Hollis*), Mary Astor (*Mrs. Jewel Mayhew*), William Campbell (*Paul Marchand*), Wesley Addy (*Shérif Luke Standish*), Bruce Dern (*John Mayhew*), George Kennedy (*Le contremaître*), Dave Willock (*Le chauffeur de taxi*), Frank Ferguson (*Le directeur du journal*), Ellen Corby, Helen Kleeb et Marianne Stewart (*Les cancanières*). *Production :* Robert Aldrich - Walter Blake, Aldrich Co - 20th Century Fox. *Distribution :* Fox.

Hush... Hush... Sweet Charlotte souffre, en outre de quelques manquements plus ou moins graves à la logique ou à l'efficacité, de la confrontation de son scénario avec celui du récent *Strait Jacket* de William Castle : non que ce film soit supérieur à la dernière production d'Aldrich, mais parce qu'il met de prime abord, par le truchement d'un motif et d'un ustensile communs, le spectateur averti au *fait* de l'élucidation de l'énigme, au vrai assez mal et assez peu énigmatique. Le seul avantage formel du Castle sur l'Aldrich, avantage important, c'est la présence de Joan Crawford, qui fait cruellement défaut ici à sa petite sœur Jane, ou plutôt à sa cousine Charlotte. On voit aisément qu'Aldrich, saisi par un esprit de système et un goût du retournement dont il a déjà par ailleurs fourni quelques preuves, avait eu pour intention d'inverser le couple de *Baby Jane,* faisant cette fois de Bette Davis la « victime » et de Joan Crawford la « coupable », victime et coupable en définitive pré-génériquement ou rétrospectivement définies de façon moins manichéiste que le fil des événements ne le laisserait parfois supposer. A la suite des différends que l'on sait, et au terme d'affrontements où Coca et Pepsi-Colas jouèrent un rôle savoureux (cf. *Cahiers* 160, note d' A.M.), Aldrich se déclara satisfait, entre deux hymnes d'amour à Bette Davis, du remplacement de cette ingrate de Crawford par Olivia de Havilland, parée de toutes les vertus. Satisfaction purement politique, ou d'une grande inconscience ? A tout prendre, mieux aurait valu, pour la bonne conduite de *Sweet Charlotte* que Madame de Havilland soit restée quelques semaines de plus dans l'ascenseur de Walter Grauman, ascenseur duquel, récompense alors méritée, les officiels de Cannes seraient venus la délivrer pour la porter à la présidence du Festival.

Le scénario, conventionnel, beaucoup moins alerte que celui de *Baby Jane,* bien que riche d'une ou deux possibilités hélas mal exploitées (ainsi l'enquête du vieux détective amateur, a priori fascinante comme toute enquête appliquée à un drame ancien, de style welleso-borgesienne), nécessitait un soutien total de crédibilité de la part de *tous* les acteurs, ce qui est loin d'être le cas. Car autant Bette Davis est admirable, convaincante, émouvante même, autant Olivia de Havilland ne lui oppose qu'une mollesse qui bride les élans fols du film, alors réduit à un éparpillement de plans parfois surprenants, parfois tièdement wylériens, et dès lors a contrario de cette esthétique de la truelle qui réjouit fort Chabrol dans *Baby Jane.* (La scène, classique, de l'orage, donne la juste mesure des deux actrices, contraintes aux mêmes gestes : Davis fait preuve d'une violence photogénique et d'une plasticité en accord avec le sujet et le style d'Aldrich, alors qu'Havilland, loin de magnifier pareillement la convention, l'accuse encore et achève de dissoudre l'intérêt tout théorique de la séquence.) Autant les désormais traditionnelles *mascottes* aldrichiennes indiquent, par leur présence discrète et nécessaire, la volonté de l'auteur d'imprimer au film son mouvement spécifique (Wesley Addy, Victor Buono), autant Cotten échoue, par un jeu terne, machinal, à prêter toute dimension poétique à un personnage de médecin félon qui en avait besoin, tandis qu'Agnès Moorehead, dans un rôle de souillon théâtrale, se livre à un cabotinage incongru et, même si voulu tel par Aldrich, si parfaitement décalé par rapport au reste de l'anecdote, qu'il introduit une sorte de récit parallèle dont elle devient l'encombrante héroïne, bien que dépourvue d'intérêt autre que forain. On peut refuser l'espace arbitraire où s'enferme, de plus en plus décidément, Aldrich, protégé il est vrai par une ironie plus ou moins heureuse (en tout cas fort cohérente dans *Four For Texas,* mais ici prisonnière de quelques ficelles souvent trop lâches pour permettre à une coquetterie réelle de s'affirmer pleinement, d'où une humeur un peu guindée, et un essoufflement certain, notamment dans ces interminables scènes explicatives, inutilement doublées). Il s'agit là d'un auteur dont la filmographie en dents de scie témoigne de l'impossibilité d'un accord critique total. A l'intérieur même d'un film, de brusques baisses de tension succèdent à d'incontestables fulgurances, ces plans-météorites aussi vite retombés qu'entrevus qui sont la marque des tempéraments inspirés et inégaux. Mais Aldrich, de toute évidence, se moque de la critique : il lui suffit d'agir, peu lui importe si à bon escient. A l'heure où le cinéma traditionnel américain achève de périr écrasé par un mécanisme qu'il n'a cure, d'ailleurs, d'arrêter, il peut sembler moral de prêter quelque attention à cette mécanique particulière, fruste sans doute, mais qui possède du moins, par éclairs, le charme d'une insolence revendiquée assez clairement pour mériter ses amateurs pervertis. — J.-A. F.

Sagesse du cocotier

JOURNAL D'UNE FEMME EN BLANC. Film français de CLAUDE AUTANT-LARA. *Scénario :* Jean Aurenche et René Wheeler, d'après le roman d'André Soubiran. *Images :* Michel Kelber. *Musique :* Michel Magne. *Décors :* Max Douy. *Interprétation :* Marie-José Nat (*Claude Sauvage*), Jean Valmont (*Pascal*), Claude Gensac (*Mlle Virolleau*), Robert Benoît (*Yves*), Paloma Matta (*Mariette*), Jean-Pierre Dorat (*Landau*), et la participation des professeurs Grasset, Mollaret, Cara, leurs collaborateurs, et la Direction de l'Assistance publique. *Production :* Yves Laplanche, Sopac — S.N.E.G. (Paris) — Arco Film (Rome). *Distribution :* Gaumont.

Plus encore qu'avec *Tu ne tueras point,* Autant-Lara vient de sacrifier aux fragiles délices du cinéma *contingent.* Que demain un vent soufflant de Suède libère les couples des tabous qui limitent la contraception, et l'encre de ce « Journal » devrait pâlir à l'instant. Gageons qu'il n'en sera rien, quand bien même le contrôle des naissances deviendrait une institution nationale. D'ailleurs, le nouveau statut des objecteurs de conscience n'a rien ôté des vertus ou défauts du film précédent. C'est que, par définition, tout sujet s'avère contingent, pour quiconque y regarde près. Certains auteurs défient l'art, en osant avouer aujourd'hui ce qui, de toute façon, paraîtrait, demain, évident. On dit avec mépris qu'ils font du journalisme. On leur reproche le *didactisme* de leur propos. On assure qu'ils vendent l'éternité de l'art pour les trente deniers que rapporte une actualité fugace. Comme si la relativité du temps, avec un peu de patience, ne réduisait pas au néant les valeurs éternelles. Par une voie impénétrable, mais certaine, le didactisme d'Autant-Lara illustre les vœux récents de Rossellini. D'une autre manière, et comme pour démontrer la vocation universelle de cette tendance moderne, *le Journal d'une femme en blanc* rejoint dans mon esprit le sublime *Neuf jours d'une année.* Chez le Français aussi bien que chez le Soviétique, l'émotion et la beauté sont conquises, arrachées image par image, sur l'arbitraire du postulat, les excès de la théorie, la sévérité de la forme.

Une légende tenace affirme que la nouvelle critique, dans le sillage de la Nouvelle Vague, s'est donné pour objet principal de contraindre les anciens à escalader plus vite le cocotier fatal. Si cela parut vrai à une ou deux reprises — et justement Claude Autant-Lara s'en trouva la malencontreuse victime —, rien n'est plus absurde et plus faux dans l'ensemble, car contraire à tous nos principes. Toujours, nous avons défendu les bienfaits de la maturation, et la dégagogie favorable aux imberbes ne recrute guère de champions dans nos rangs. C'est plutôt du côté des faux amis d'Autant-Lara qu'il faudrait chercher les obsédés du « gâtisme ». Lorsque l'évolution d'un cinéaste dérange leur confort intellectuel, au lieu d'apprendre à courir aussi vite que lui, ces petits bourgeois confondent leur sotte incompréhension et la vieillesse de l'auteur anciennement chéri. Ainsi expédient-ils à la trappe les Renoir, Fritz Lang, John Ford, Dreyer, et tant d'autres, sous prétexte que le génie prend fin à l'âge de la retraite.

J'aime qu'un Autant-Lara sexagénaire et pas du tout sénile nous offre en 1965 un film de jeune homme. Son féminisme ba-

tailleur, que n'entache aucune arrière-pensée de mâle suffisance, rivalise en hardiesse avec celui d'un autre féministe contemporain, Carl Dreyer.

Les godelureaux haïssent le *Journal* et *Gertrud* pour les mêmes raisons. Ce sont là films de moralistes, qui ne ménagent pas notre époque. Il n'est pas jusqu'aux plans fixes de Dreyer, aux images nues et sans grâce d'Autant-Lara, qui ne viennent défier les styles en vogue. Malice et orgueil, refus du conformisme, voilà des signes de bonne santé mentale. La provocation intellectuelle, voulue ou non, définit l'âme juvénile plus sûrement que les disputes autour de l'état civil.

J'aime en cet Autant-Lara du dernier cri, la finesse inventive, les nuances de la direction d'acteurs. Nous goûtions de ce polémiste le mordant de la caricature, les outrances, au point d'apporter notre obole à son *Magot de Joséfa* (mais la vraie réussite restait *La Traversée de Paris*) ; nous avions oublié sa corde sensible. Dans le *Journal*, débarrassé des monstres sacrés, il donne sa vraie mesure. La délicatesse et la complexité du jeu des comédiens réfute à chaque plan le schématisme de la situation, le caractère fonctionnel des événements. Imaginez que tout le monde réinvente pour soi le théorème de Pythagore. La fraîcheur rencontrée au sein de la composition la plus avouée, voilà qui produit un effet extraordinaire. L'audace tranquille d'un homme qui ne craint plus les blessures d'amour-propre contribue dans une large mesure à cette impression de vérité. Il faut une sérénité d'après le bel âge, pour oser la scène où le jeune Juif Landau tente de violer sa collègue gynécologue : le ridicule pathétique de l'empoignade, suivi du piteux de l'échec, se moque de la vanité masculine avec une sincérité d'accent qui ne trompe pas. Jamais nos jeunes lions ne consentiraient à filmer un tel épisode. Une suffragette n'eût pas fait mieux.

Vanter le *Journal*, cela ne signifie pas qu'on doive fermer les yeux sur les taches d'encre et les ratures. Autant-Lara a manqué les scènes d'exposition, où fausseté et platitude s'allient pour en doubler la longueur. D'une façon générale, il ne réussit pas les plans d'ensemble, les scènes à plusieurs personnages (quoique le final, « l'enterrement » de Pascal, atteigne à une réelle beauté, surtout grâce à la présence de Marie-José Nat). En revanche, les séquences à deux ou trois personnages, c'est-à-dire l'essentiel du film, touchent à la perfection. Visages nus sur des murs nus, en plans rapprochés ou en gros plans, champs contre-champs qu'harmonise un montage sans fard : on ne peut rêver ascèse plus forte, sauf chez Bresson. Et s'accumulent les morceaux de bravoure, en commençant par l'accouchement difficile que subit une femme de quarante ans. Aucun détail « médical », seule une symphonie de visages comme les documentaristes des années 30 aimaient en composer. Sur le papier, cela semble un exercice odieux et vain. A l'écran, l'émotion emporte les réticences. On jurerait qu'Autant-Lara ne réinvente les classiques, ne copie l'académisme, que pour triompher de ce handicap supplémentaire. Il ne cache pas le but : la souffrance et les malheurs ne convergent sur les têtes de ces femmes que pour imposer l'idée de la limitation des naissances, celle-ci conduisant à l'égalité authentique des sexes. Il ne cache pas les moyens : la prise de vues dramatise les visages, et le rythme dramatise l'événement. Pas de détour ni de tricherie. Malgré cela, à cause de cela, chaque scène submerge le spectateur, exactement comme prévu.

L'inexorable « escalade » qui conduit vers une fin tragique la jeune avortée, nous l'endurons avec une lucidité d'arrière-plan. Au premier abord, la raison démissionne, devant cet univers où l'injustice du tabou social prend l'apparence d'un mal invisible. Nulle métaphysique là-dedans, et pourtant, les contractions du corps de la jeune femme, soumise au rut macabre du tétanos, envoient à notre esprit le reflet d'un autre monde. Dans ce film plus qu'austère, le beau visage en gros plan de la morte-vivante, serti d'une chevelure étalée avec un soin infernal, est livré en leit-motiv au spectateur comme une récompense funèbre, *la seule* où l'œil puisse reposer de la première à la dernière image. Ce relai de la « thèse » par la plus sombre poésie, ne durât-il qu'une minute, suffirait à trahir, en Autant-Lara, autre chose que le bonhomme taillé à coups de serpe dont amis et ennemis ont tracé un peu vite le portrait.

Michel MARDORE.

Un végétarien bien tranquille

EL VERDUGO (LE BOURREAU). Film espagnol de LUIS GARCIA BERLANGA. *Scénario* : Luis Garcia Berlanga, Rafael Azcona et Ennio Flaiano. *Images* : Tonino Delli Colli. *Musique* : Miguel Asins Arbo. *Décors* : Jose Antonio de la Guerra. *Costumes* : Cornejo. *Montage* : Alfonso Santacana. *Interprétation* : Nino Manfredi (José Luis), Emma Penella (Carmen), José Isbert (Amadeo), José Luis Lopez Vazquez (Antonio), Angel Alvarez (Alvarez), Guido Alberti (Directeur de la prison), Maria Luisa Ponte (Estefania), Maruja Isbert (Ignacia), Xan d'As Bolas (un garde), José Sazatornil (Administrateur), Felix Fernandez (1er sacristain), Alfredo Landa (2e sacristain), José Luis Coll (organiste), Julia Caba Alba, Lola Gaos, Chus Lampreabe (3 demoiselles). *Production* : Naga Films-Zebra Films, 1963. *Distribution* : SETEC.

L'Espagne souffre de la carence d'un cinéma véritablement national, qui ne soit pas le simple décalque et l'acclimatation artificielle des formes du jeune cinéma français, ou de *l'engagement* du jeune cinéma italien. Pour des raisons évidentes, dont certaines d'ordre politique, l'avènement de la « Nueva Ola » est difficile, problématique. De jeunes cinéastes cherchent, parfois maladroitement, à échapper aux schémas préétablis. Leur entreprise n'est guère aisée : écrasée d'une part par l'ombre quasi mythique de Buñuel, d'autre part par les recherches de Rosi ou d'Antonioni, voire par la contagion d'écritures séduisantes mais peu assimilables, de Resnais à Truffaut, la nouvelle génération espagnole semble jusqu'à présent condamnée aux travaux peu prestigieux de copistes, de disciples plus ou moins doués. On reproche aux meilleurs d'entre eux des références trop transparentes, des parentés trop clairement affirmées (Fellini pour Jorge Grau, De Sica pour Manuel Summers, etc.). Seul Berlanga (avec, peut-être, Miguel Picazo), échappe à la mentalité *d'élève*, et fait preuve d'un talent original, profondément personnel, abouti. Ce n'est pas une question d'âge : voyez son ex-équipier Bardem, éternellement prisonnier, malgré ses bonnes intentions, de formes discutables et périmées, nuisant à la clarté et à la communication de son propos. Il est donc agréable de rejeter tout paternalisme pour rendre sans complaisance un juste hommage à un cinéaste spécifique des vertus de son pays, pleinement conscient des réalités sociales et politiques de l'Espagne d'aujourd'hui, à un honnête homme enfin que sa modestie et le dédain de la mode n'ont pas empêché de réaliser, Buñuel excepté, le plus important, le moins réductible aux courants étrangers, et pourtant le plus aisément universel des films espagnols.

Il est certes évident que l'apport italien est, dans *El Verdugo*, loin d'être négligeable, puisqu'il intervient au niveau du scénario (Flaiano), à celui de la photographie (Tonino Delli Colli), à celui des acteurs enfin (Manfredi, Alberti). Mais plutôt qu'emprunts superficiels, ou soumission à des influences extérieures, il est permis de ne voir dans les causes de cette collaboration italienne qu'un souci accru de sécurité technique, d'assise matérielle plus précise et plus souple, dont Berlanga use avec une sécheresse et une autorité qui distingue sa manière, même lorsqu'elle sollicite le grotesque et la dérision, de la profusion caricaturale d'un Germi ou de l'entrain volontiers boulevardier d'un Monicelli. (Elle serait plutôt à rapprocher, cette manière, de celle du Ferreri espagnol, également soutenu, rappelons-le, par un travail littéraire très précis d'Azcona). Tout ici se résume au tranchant du trait, au décollage progressif des situations familières vers une autre forme de quotidienneté que la présence de l'exceptionnel soudain mine, juge et détruit. L'exacte architecture du scénario permet ainsi à Berlanga d'éviter les scènes explicatives, ou trop décoratives, ainsi que la tentation d'un pittoresque hors de propos, facilitant au contraire la rigueur de l'exposé et l'économie de la fable. Nulle fioriture ne vient détourner l'intérêt des lignes de force essentielles du film, réduites à leur expression la plus efficace et la plus didactique : une attention si rare aux *ressorts* d'un récit suffit à alerter la curiosité quant aux intentions des auteurs... Car Berlanga, professeur à l'École de Cinéma de Madrid, aime à distinguer le *cinéma de foire* (cine de baracca) du *cinéma d'Aca-*

démie, aime à prétendre aussi qu'il chérit davantage la rudesse du premier que les subtilités du second. Il y a chez lui un désir évident de toucher le public, qui ne doit rien à la coquetterie ni au commerce : mais il truffe ses films de plaisanteries plus ou moins ésotériques, opposant volontiers, à un classique effet de pantalonnade, quelque petite notation *rare,* à peine drôle, ou très drôle, et sitôt disparue qu'entrevue. Il préserve malignement plusieurs degrés de lisibilité à son film, permettant à *El Verdugo* une double justification qui en fait la saveur et le prix, côté foire et côté Académie. Mais une fraction de la critique française « de gauche », celle qui œuvre, comme ailleurs la C.C.C., dans la bonne conscience et la morale, s'est déclarée offusquée de la prétendue désinvolture de Berlanga à l'égard des problèmes *réels* que le film, et pour cause, ne traite que par allusions. A écouter nos docteurs, il serait de fort mauvais goût d'aborder par le biais de l'humour, même noir, un tel sujet ; au pays de Grimau s'entend, car rien, je présume, ne les choquerait si le film était britannique, et si la trappe de Sa Gracieuse Majesté remplaçait le garrot du Caudillo. Il y a dans semblable attitude beaucoup de légèreté, en plus d'une ingénuité surprenante, car c'est précisément le mérite de l'auteur que d'avoir su mener à terme, fût-ce par le recours à une transposition intelligente et rusée, un propos étonnamment corrosif. La censure espagnole a d'ailleurs exigé la suppression des plans où José Isbert déballe sa funèbre quincaillerie, et le public madrilène trouva plaisant qu'ainsi il n'ait pas davantage l'aspect d'un bourreau que celui d'un plombier.

Cette apparence de respectable travailleur répond à une des questions du film : comment peut-on être fonctionnaire ?, laquelle prélude à celle, plus grave : comment peut-on être bourreau ? Ce cheminement qui fait d'un « honnête » homme, presque d'une victime, un tortionnaire légal, pour de banales raisons de confort matériel, et qui sert à révéler la somme des lâchetés quotidiennes, des renoncements, des terreurs petites-bourgeoises, Berlanga le montre objectivement, installant ses personnages dans une lumière sévère et sans passion. Il est clair, dès lors, que la scène où l'on entraîne José-Luis vers son « devoir » redouté est moins l'aboutissement logique du scénario que la cellule-mère qui a présidé à la conception du film, et dont découlent les autres articulations de l'intrigue.

On connaît généralement les dangers de semblables « scènes fortes », pouvant incliner le film vers un excès de dérision, et masquant du même coup les mobiles les plus essentiels de l'auteur derrière une séduction du spectaculaire ; ces dangers, Berlanga les évite par une neutralité de ton, constamment soutenue, qui vise davantage à rendre atroce la banalité que la cruauté. Ce ton, c'est l'humour que Picabia disait être « l'anthropophagie des végétariens ». Je ne sais si Berlanga est végétarien, mais son calme, sa tranquille assurance le sont : qualités nécessaires à son propos, et qui lui permettent de tirer, sans flou ni surcharges, le portrait ironique et précis d'une société aliénée en quelques-uns de ses personnages (à peine) privilégiés. — J.-A. F.

Les jeux des anges

ANGLAR SINNS DOM (EXISTE-T-IL ENCORE DES ANGES ?). Film suédois en Eastmancolor de LARS MAGNUS LINDGREN. *Scénario :* Lars Magnus Lindgren, d'après un roman de J.E. Aberg. *Images :* Rune Ericson. *Musique :* Torbjörn Lundquist et Evert Taube. *Décors :* Jan Boleslaw. *Costumes :* Linda. *Interprétation :* Jarl Kulle (Jan Froman), Christina Schollin (Margaret), Edvin Adolphson (l'amiral, père de Margaret), Isa Quensel (Louise, sa femme), Sigge Fürst (Bert Hagson), Gunnar Sjöberg (M. Raeder), George Fant (Rolf, le fiancé). *Production :* Sven Lindberg, Sandrews, 1962. *Distribution :* C.F.F.

Il est bien connu que Suédoises et Suédois ont d'assez bonne heure une connaissance tant pratique que théorique des questions sexuelles. Etant donné qu'en France ça aurait volontiers tendance à se passer aux alentours de quatorze ans (pour ne pas généraliser certains cas de précocité zazique) on comprend assez mal que ce film suédois — et même très suédois — nous présente une pure jeune fille et un puceau qui vont allègrement vers leur trentième année, le meilleur ami dudit puceau n'ayant pu, quant à lui, acquérir une plus grande expérience en soixante ans d'existence. Telles sont donc les données assez incrédibles de cette comédie. Sans doute faut-il y voir de la part de Lars Magnus Lindgren la volonté d'aller à l'encontre d'une certaine idée reçue de la Suède à laquelle je faisais allusion. Aussi est-il tout à fait savoureux que cette volonté se refuse néanmoins à nier l'évidence puisque tout se passe comme si Lindgren prenait plaisir à infirmer constamment ces données de base, tout en les maintenant. Il choisit en effet des interprètes physiquement assez quelconques mais dont l'un (Jarl Kulle) pétille de ruse et passe indubitablement son temps à draguer dans les rues de Stockholm et l'autre (Christina Schollin) paraît assez accorte et porte les traces d'une expérience considérable. Ainsi contribue-t-il à enlever toute crédibilité à une intrigue qui était au départ assez rédhibitoire et gagne à ne plus être que la règle d'un jeu auquel se livrent cinéaste et interprètes.

Car c'est bien un jeu que cette apologie du capitalisme qui ne recule devant aucun poncif, depuis le père officier de marine fort en gueule mais brave type jusqu'à la mère douce et compréhensive en passant par le fiancé fortuné mais coureur et l'amoureux fauché mais ambitieux. Un jeu auquel Lindgren et ses excellents interprètes jouent de manière plaisante avec une bonne humeur communicative. Le film est truffé de petites idées qui pour ne pas aller très loin n'en sont pas moins assez surprenantes et nombreuses pour finir par compter. Très volontairement, les scènes ne sont jamais inattendues, mais souvent traitées de manière insolite et toujours avec légèreté. Ainsi la séquence du quai où Jarl Kulle aborde Christina Schollin puis celle de l'île — petites sœurs (indignes) de celles de *Monika* ou de *Sommarlek* avant l'amour puis après. Y intervient une forme d'humour, clin d'œil vers tant de scènes analogues que Lindgren a vues au cinéma aussi souvent que nous. Humour qui ne peut néanmoins empêcher la naïveté de l'auteur de s'exprimer avec sincérité. Car lorsqu'il filme ses amoureux en bateau, la mer, les genêts bercés par le vent, l'accord du couple, la réconciliation avec la nature : le bonheur en couleurs de cartes postales, c'est avec lucidité, mais sans la distance qu'il se proposait au départ d'instaurer. Il se laisse aller jusqu'à inscrire de telles séquences dans une lignée de scènes suédoises dont il semblait pourtant vouloir sourire. Séquences dès lors traditionnelles, mais auxquelles les acteurs donnent un air assez neuf en substituant à la mélancolie de rigueur une volonté de rigolade perpétuelle que souligne Lindgren par un découpage souvent ingénieux qui allie sa fraîcheur à celle des personnages pour décaper les lieux communs dans lesquels ils se plaisent à évoluer.

Puis, ayant joyeusement perdu une virginité à laquelle ils croyaient aussi difficilement que nous, nos héros donnent libre cours à des instincts longtemps refrénés par le scénario. Lindgren s'interdit alors (tout en l'évoquant) le nudisme hygiénique si fréquent dans les films de son pays, au profit d'une audace d'autant plus grande que les apparences de la décence sont préservées. Je pense à une scène dans la chambre de Jarl Kulle, au cours de laquelle il culbute sa partenaire sur le lit avec un bel entrain, ou encore à une scène d'amour dans l'île inversant la célèbre séquence des *Amants* puisque c'est la tête de Jarl Kulle qui provoque en sortant du cadre quelques réactions de Christina Schollin ne laissant guère de doutes sur ses activités.

L'intérêt que l'on peut prendre à ce film tient donc à un certain recul que Lindgren essaye de prendre sur le mode comique et mineur par rapport à une tradition en laquelle il retombe à pieds joints de fort bon gré. *Existe-t-il encore des anges ?* n'est que l'exercice sympathique d'un jeune cinéaste de bonne compagnie qui parvient à appliquer de temps en temps à un canevas archiconventionnel le bon vieux principe godardien d'une idée par plan. Il paraît que, depuis, Lindgren a fait mieux avec les mêmes acteurs (cf. petit journal, Kast à Mar del Plata). Restons dans l'expectative. Il est d'assez bon augure d'avoir été en 1960 l'auteur de ce petit film qui malgré le doublage et l'ambiance peu favorable du « Scarlett » parvient à se faire remarquer ; un petit film comme il nous en venait jadis beaucoup d'Amérique... — J. B.

liste des films sortis en exclusivité à Paris

du 24 mars au 4 mai 1965

11 films français

Cent briques et des tuiles, film de Pierre Grimblat, avec Jean-Claude Brialy, Marie Laforêt, Sophie Daumier, Jean-Pierre Marielle, Michel Serrault, Albert Remy, Daniel Ceccaldi, Bernard Fresson, Robert Manuel, Madeleine Barbulée, Pierre Clémenti. — Grimblat, on le dit, on le sait, (cf. *Les Amoureux du France*, mais ils devaient décidément beaucoup à Marie-France Pisier et Michel Cournot) a des idées, du charme, de l'ironie, de la fantaisie. En bref, tout ce qui manque à ce cinéma français de divertissement, perpétuellement lugubre, immanquablement plat ou vulgaire. Mais que reste-t-il ici de ces idées, de ce charme, de cette ironie, de cette fantaisie ? Qu'est-ce qui distingue *Cent briques* de toutes les occasions manquées ? Peu, bien peu : un clin d'œil aux anciennes besognes publicitaires (Purodor), une révolte de trois secondes dans un ascenseur des Grands Magasins, aussitôt réprimée par un Serrault des grands jours, une danse joyeuse de Marielle, trois sourires de Marie Laforêt qui fera mieux encore dans *Marie-Chantal*, un Brialy moustachu... Le reste désole ou ennuie, d'une corrida parodique comme il vaut mieux les éviter à un hold-up tarte à la crème comme il vaut mieux les éviter. Une fois encore la recette s'avère inaltérable. C'est dommage. — J.-A. F.

Le Corniaud, film en Scope et en couleur de Gérard Oury, avec Bourvil, Louis de Funès, Walter Chiari, Beba Loncar, Venantino Venantini, Alida Schelli, Jacques Eyser, Henri Virlojeux, Jean Meyer, Jean-Marie Bon, Guy Delorme, Jean Droze, Yvon-Jean Claude, Bob Lerick. — Dix minutes, juste après l'accidentelle introduction, on peut croire, par la démence rigoureuse du grand Louis de Funès et la rigueur pareille d'un décor et d'accessoires sèchement introduits et plus prestement escamotés, par la prestidigitation des gags et tics, à l'efficacité et à la précision des grandes comédies américaines — c'est en tout cas l'une des meilleures séquences du pauvre cinéma comique français. Puis, tout au long de deux heures de voyage guidé et guindé dans les cartes postales italiennes, Bourvil et M. Tout le monde aidant, ce qui grâce à de Funès eut été accès à la mécanique parfaite du rire bafouillé et du non-sens gestuel, tourne au pot-pourri, d'autant que, effet funeste, on voit de moins en moins ce de Funès. Dénonçons donc ce qui — complexe et faux calcul — pousse les cinéastes commerciaux français unanimes à vouloir *tout* mettre dans leurs films : ici, trusts et gags, flics et flops sentimentaux, paysages et bêtises, on veut amuser, divertir, émouvoir, apitoyer, donner envie et (même) faire compatir ou méditer : c'est assez pour « Don Quichotte », trop pour *Le Corniaud*. La comédie ne souffre ni le trop juste ni le trop plein, elle requiert le juste du trop, seul moteur d'effraction du sens. — J.-L. C.

Cover-Girls. — Voir critique dans notre prochain numéro.

Le Gentleman de Cocody, film en Scope et en couleur de Christian-Jaque, avec Jean Marais, Liselotte Pulver, Nancy Holloway, Philippe Clay, Maria Grazia Buccella, Jacques Morel, Robert Dalban. — Pas le moindre semblant d'invention. Côté technique, on se croirait à une projection de rushes — et en plus, c'est mal cadré et mal photographié. — M. D.

Journal d'une femme en blanc. — Voir critique dans ce numéro, page 136.

Le Majordome, film de Jean Delannoy, avec Paul Meurisse, Geneviève Page, Paul Hubschmid, Noël Roquevert, Claude Sylvain, Lutz Gabor, Jacques Seiler, Henri Lambert, Albert Michel, Fernand Berset, André Weber, Florence Blot, Marcel Charvey, Robert Favart, Henri Lopez. — Ersatz de pastiche de parodie, comique au garde-à-vous, servile à souhait, mais tel est le propos, ou Delannoy-Jeanson en quêtes des lauriers de Lautner-Audiard sous le commun dénominateur Meurisse. « Je continue à tourner, comme la terre », confesse l'auteur lui-même. Quelle prise au commentaire peut bien prêter cette rotation désabusée ? J.-A. F.

Passeport diplomatique, agent K 8, film de Robert Vernay, avec Roger Hanin, Christiane Minazzoli, Lucien Nat, René Dary, Antonio Passalia, Denise Bataille, René Blancard. — L'auteur de *Sur le banc*, *Les Carottes sont cuites*, *Monsieur Suzuki* et des *Bob Morane* de la télé dans sa forme la moins athlétique, c'est dire... Quelques-uns des plus mauvais acteurs du cinéma français grimacent mollement ânonnant un texte insane au sein d'une grisaille esthétique digne des pires produits allemands ou britanniques. L'agent K. 8 ou l'anti H. 21 : le double jeu ne réussit pas à son teint (cadavérique) et l'on guetterait en vain, ici, la plus infime parcelle de ces bonheurs passagers, souvent fortuits, qui rendent parfois les films de série visibles d'un œil. — J.-A. F.

Sursis pour un espion, film en Totalvision de Jean Maley, avec Dany Robin, Jean Servais, Agnès Spaak, Maurice Teynac, Marc Johannes, Véra Belmont, Gracieux Lamperti, Noël Roquevert. — Tout le monde sait bien que le plus court chemin pour se rendre à la gare de Lyon, est de prendre la rue Vieille-du-Temple, de filer jusqu'à la Concorde, puis de revenir à l'Hôtel de Ville chercher la rue du Temple. Le « Ville d'Oran » sort lentement du port de Marseille, pour permettre à Jean Servais, parti du quai, à pied, après le bateau, de le rattraper en courant et de mourir à sa hauteur. S'il est vrai, comme dit l'autre, que toute poésie est métaphore, toute métaphore n'est pas nécessairement poésie. Extraits du dialogue métaphorique : « Si tu nous mets dans la salade, on te fera les oreilles en chou-fleur » ; « L'abbé a loué sa place, Dieu soit loué ! » ; « C'est pas l'ombre qui m'intéresse, c'est la proie » ; « L'oiseau s'est envolé, mais c'est la cage qui m'intéresse ». Mis à part ces audaces relatives, tout le film est ennuyeux et plat. — J.-C. B.

La 317e Section. — Voir critique dans ce numéro, page 131.

Le Vampire de Düsseldorf, film en Scope de Robert Hossein, avec Robert Hossein, Marie-France Pisier, Roger Dutoit, Paloma Valdes, Annie Anderson, Danick Patisson, Michel Dacquin, Paul Pavel, Norma Dugo, Tony Soler, A. Carrere, Colette Regis, Tania Lopert, P. Vernet, P. Roussel, Y. Bureau. — Ou les confessions de Robert Hossein qui, de film en film, fignole son portrait idéal et s'y reconnaît. Ce que le film a de touchant vient de cette identification. Ce qu'il a de réussi, de ce que cette fois modèle et portrait se ressemblent vraiment et disposent des même tics et complexes. Ce qu'il a de raté et de pitoyable, de ce que Marie-France Pisier, pour être la dernière « victime » du « vampire », est plus Marlène qu'Hossein n'est Stroheim ou Lang. J.-L. C.

La Vieille Dame indigne. — Voir critique dans ce numéro, page 126.

12 films américains

How to Murder Your Wife (*Comment tuer votre femme*), film en couleur de Richard Quine, avec Jack Lemmon, Virna Lisi, Terry-Thomas, Eddie Mayehoff, Claire Trevor, Sidney Blackmer, Max Showalter, Jack Albertson, Alan Hewitt, Mary Wickers. — Quelques-uns des plus vifs feux de Quine à tort et à regret enfermés dans l'apparat vain d'une cheminée « de style », très tape-l'œil, qui ne manque pas de les étouffer. La douce folie du sujet, des décors et des interprètes perce par endroits le fumeux du propos mais finit par lui céder. L'excès de luxe amidonne considérablement l'onirisme merveilleusement gratuit des idées et des gags. Reste, du mariage de la bande dessinée et des conventions hollywoodiennes, une spirituelle illustration de la mécanique du crime par les mécanismes du rire et du rêve. — J.-L. C.

Incredible Journey (*L'Incroyable Randonnée*), film en couleur de Fletcher Markle, avec Blanco, Tao, Youpi, Emile Genest, Sandra Scott, John Draine, Ronald Cohoan, Robert Christie, Jan Ruber, Beth Amos, 1963. — Escapade canadienne d'un chat siamois, accompagné d'un chien labrador et d'un bull terrier, tous plus laids les uns que les autres. Admis le postulat d'anthropomorphisme, les précédents films animaliers produits par Disney, jusqu'à *Nomades du Nord*, pouvaient être vus par les moins de douze ans (âge mental s'entend). Celui-ci est interdit aux mineurs de six ans. — M. M.

John Goldfarb, Please Come Home (*L'Encombrant M. John*), film en Scope et en couleur de J. Lee Thompson, avec Shirley MacLaine, Peter Ustinov, Richard Crenna, Scott Brady, Jim Backus, Fred Clark, Harry Morgan, Patrick Adiarte, Richard Deacon, Jerome Cowan, Nai Bonnet, David Lewis, Milton Frome. — Satire balourde et agressivement bariolée, qui s'attaque de front à deux intouchables institutions américaines, le pilote d'U 2 (ici gaffeur, idiot, molasson) et l'invincible équipe de football de l'Université (catholique) de Notre-Dame (vaincue, au prix de peu orthodoxes agissements de ses adversaires, mais vaincue tout de même). Pour contrebalancer de telles audaces, on ne reculera donc pas devant un racisme propre à réjouir aussi bien un gouverneur sudiste qu'un ex-colonel O.A.S., et dont un pays et un monarque vaguement arabes font les frais. Shirley MacLaine n'est drôle qu'une fois, et l'espace d'un seul plan, Ustinov patauge parmi d'encombrants accessoires dont certains seraient efficaces (monocle en trou de serrure, petits trains en or, etc.) si Thompson ne les étalait pas tout d'un seul coup, se condamnant ainsi à une répétition d'effets qui tourne rapidement à la saturation. Les seconds rôles habituels (Backus, Clark) sont là, fidèles au poste et désabusés. On les comprend. — J.-A. F.

Key Witness (*L'Homme qui a trop parlé*), film de Phil Karlson, avec Jeffrey Hunter, Pat Crowley, Dennis Hopper. — Le témoin d'un crime, commis en plein jour dans la rue, désigne à la police les assassins qui, de leur côté, font tout pour l'empêcher de parler, puis pour l'obliger, lors du procès, à revenir sur son témoignage ; Film de série bien fait avec ritournelle morale bien connue : aidons la police à trouver les criminels, on s'en débarrassera et tout le monde sera heureux ; on peut même, pour ça, compter sur l'aide d'un noir, fort sensible, dans le cinéma américain, aux vertus civiques. — J.-C. B.

Lady in the Cage (*Une femme dans une cage*), film de Walter Grauman, avec Olivia de Havilland, Ann Sothern, Jeff Corey, James Caan, Jennifer Billingsley, Rafael Campos, William Swan, Charles Seel, Scat McCruthers. — Petit ouvrage d'un cynisme consommé, provoquant, selon l'humeur du patient et du moment, l'ennui pur et simple ou la plus franche rigolade. Rarement principe fut-il aussi scrupuleusement respecté, une fois admis l'arbitraire du postulat, qui brasse les prétextes d'*Ascenseur pour l'échafaud* et des *Abysses*, de *Baby Jane* et de *La Maison des otages*. Les déprédations de mobilier succèdent aux ballets pédérastiques, les fétiches sado-masochistes aux mutilations les plus diverses, le cabotinage hystérique à un érotisme anthologiquement beatnik, en une surenchère si méticuleuse qu'elle procède d'un indéniable esprit de catalogue. Cela dit, l'échantillonnage offert, déjà, par la bande-annonce, dispense aisément d'aller vérifier si la gageure est tenue. — J.-A. F.

Mr Moses (*L'Aventurier du Kenya*), film en Panavision et en couleur de Ronald Neame, avec Robert Mitchum, Carroll Baker, Ian Bannen, Alexander Knox, Raymond Saint-Jacques, Orlando Martins, Réginald Beckwith. — Une sorte d'archétype du film d'atmosphère africaine. A preuve deux des fameuses formules, jadis (nº 54) recensées, comme inévitables dans ce genre d'entreprises « Quoi ? Une femme blanche dans ce coin du Kenya » et « D'accord je la conduirai votre expédition ». On trouve deux scènes distrayantes qui se succèdent : Carroll Baker apprenant le français avec les disques Assimil et une leçon de mythologie par Mitchum. Celui-ci ne semble pas croire plus que nous au film mais connaît un grand moment lorsque, plus ou moins beurré, et sans la moindre conviction, il discute, thermomètre à la bouche et en chemise de nuit, avec sa jolie infirmière. Mais malgré tout, mise en scène anonyme d'un scénario que le plus total arbitraire ne parvient pas à rendre acceptable, car comme l'écrit Paule Sengissen : « Bêtement raciste, ce film est une injure à tout chrétien, et à tout homme à la peau noire ». — J. B.

Major Dundee (*Major Dundee*). — Voir entretien avec Sam Peckinpah dans notre numéro 159 et critique dans ce numéro, page 131.

Strait Jacket (*La Meurtrière diabolique*), film de William Castle, avec Joan Crawford, Diane Baker, Leif Erickson. — Pour qui a déjà quelque connaissance de l'univers guignolesque spécifique de William Castle, le jeu est simple, aussi simple que pour Castle ; il consiste à deviner lequel des personnages, et si possible quand, enlèvera le premier le masque de caoutchouc qui prête à son visage l'apparence d'un autre présumé coupable. Si vous avez le courage de rester jusqu'au bout de la mascarade, le décompte et la tranquille audace des invraisemblances accumulées tout au long du récit vous divertiront sans doute mieux que l'argument lui-même. Sinon, sachez que Castle tire toutes les conséquences possibles des lois de l'hérédité, d'un traumatisme enfantin et de la symbolique de la hache. C'est un ramasseur de miettes : ce qu'Hitchcock ne fait pas, lui le fait, et semble-t-il, assez joyeusement. — J.-A. F.

To Strap a Spy (*Duo de mitraillettes*), film en couleur de Don Medford, avec Robert Vaughn, Patricia Crowley, Luciana Paluzzi, Fritz Weaver, William Marshall, David McCallum, Ivan Dixon, Victoria Shaw, Eric Berry. — Reproduction fade de James Bond. Puérile histoire où les ministres d'un jeune Etat africain doivent être assassinés. Mais Napoléon Solo veille au maintien de la liberté et de l'indépendance, menacées par de méchants Américains. Quant aux mitraillettes, elles contredisent le titre et optent pour la forme concertante. — J.-C. B.

Hush, Hush, Sweet Charlotte (*Chut... chut... chère Charlotte*). — Voir, dans ce numéro, déclaration de Robert Aldrich (Petit Journal) et critique, page 134.

Where Love Has Gone (*Rivalités*), film en Scope et en couleur d'Edward Dmytryk, avec Susan Edward, Bette Davis, Michael Connors, Jo Heatherton, Jane Greer, Forest Kelley, George Macready, Anne Seymour, Willis Bouchez, Walter Reed, Ann Doran, Anthony Caruso. — Cette nouvelle surproduction du couple Levine-Dmytryk — quoique moins ambitieuse que *Les Ambitieux* — confirme, à travers un recours au flash-back psychodramatique qui nous ramène à l'esthétique de la Fox des années 47-50, à travers le choix renchérisseur du sujet et des acteurs et le ton mélodramatique de ceux-ci (mais Bette fait merveille et rend pire Hayward), que Joseph E. Levine nourrit la prétention de refaire dix ou vingt ans après les plus grands navets des Major Companies. — J.-L. C.

Young Fury (*Furie sur le Nouveau Mexique*), film en Scope et en couleur de Chris Nyby, avec Rory Calhoun, Virginia Mayo, Preston Pierce, William Bendix, Lon Chaney, John Agar, Richard Ailen, Robert Biheller, Marc Cavell. — Confirme ce que nous savions : la grande part revenant à Hawks dans la réussite de *The Thing From Another World* signé par le même Nyby. En effet, si le couple vieilli (Rory Calhoun-Virginia Mayo) laisse un instant espérer un film dans la lignée de *Guns in the Afternoon*, si l'intrusion dans le western d'une bande de jeunes délinquants aux physionomies pittoresques surprend agréablement, tout sombre néanmoins trop vite dans les pires conventions, aggravées une fois encore d'un freudisme de pacotille et d'une réalisation indigente qui aboutissent à un film qui n'intéresse personne, — les responsables s'en étant eux-mêmes désintéressés. — J. B.

8 films italiens

La cieca di Sorrento (*L'Aventurier magnifique*), film en Scope et en couleur de Nick Nostro, avec Diana Martin, Anthony Steffen, Leontine May, Albert Farley, Pierre Vivaldi, Alfredo Censi, Ray Martino, Laura Nucci. — Le scénario réunit les poncifs chers à Adolphe d'Ennery : le pendu faux-coupable d'un crime ; le justicier-vengeur, son fils ; l'orpheline, frappée de cécité pendant le meurtre de son père ; la séquestrée qu'on empoisonne lentement, femme de celui-ci, mère de celle-là ; les paysans tyrannisés, exploités, pillés, tués ; et le tyran ; avec, en prime, un peu de la lutte garibaldo-bourbonnienne pour situer historiquement l'action. La réalisation ne manque pas de moyens, et la photo, signée Delli Colli, pas le grand Tonino mais quand même le bon Franco, brille surtout en extérieur, quand on voit la côte et la Méditerranée. J.-P. B.

Danza macabra (*Danse macabre*). — Voir critique dans ce numéro, page 133.

I diavoli di Spartivento (*Le Sabre de la vengeance*), film en Scope et en couleur de Leopoldo Savona, avec John Barrymore Jr., Silla Gabel, Giacomo Rossi Stuart, Michel Lemoine, Jany Clair, Mario Pisu. — Trois aventuriers magnifiques mettent fin à la tyrannie d'un duc abusé par son mauvais conseiller. Ils triomphent avec l'aide du savant Eusebio Pimpervale, élève de Vinci, et de ses inventions (déjà l'avion et les gaz endormants). Mais ils ne sont pas mousquetaires, ni le savant, Cyrano ; ce diable n'est pas le capitaine Fracasse, ni Savona, Gance dont manque le génie de la libido. — J.-P. B.

Maciste alla corte dello zar (*Le Trésor des tzars*), film en Scope et en couleur d'Amerigo Anton, avec Kirk Morris, Massimo Serato, Gloria Milland, Ombretta Colli. — Maciste trouve un nouvel emploi : découvert, tel un vulgaire mammouth sibérien, par des spéléologues, il met fin au joug tzariste quelques siècles avant les Bolcheviks de 17. Ce Lénine des naturistes expliquerait-il la genèse d'*Un héros de notre temps* de Lermontov ? C'eut été une amusante solution. Mais Anton manque d'humour ; il conduit son film sans la moindre invention. Pour les amateurs de muscles lombaires, soulignons que Kirk Morris devra arrêter en pleine course une troïka dont les chevaux seront lancés ventre à terre. Ce qu'il fait hélas ! — G. G.

Le ore del amore (*Les Heures de l'amour*). — Voir critique dans ce numéro, page 134.

La Terreur des Kirghiz, film en Scope et en couleur d'Anthony Dawson, avec Reg Park, Mireille Granelli, Ettore Manni. — Sorti la même semaine que l'excellente *Danse macabre*, n'en fait que mieux ressortir les peu communes qualités ; série mythologique (imprécision de l'époque, du lieu) assumée pour ce qu'elle vaut, avec, toutefois, des acteurs moins laids qu'à l'accoutumée, et quelques éclairs décoratifs, vite effacés par la convention du scénario, qui mêle les ingrédients d'usage en un phyltre assez lénifiant. — J.-A. F.

Il trionfo dei dieci gladiatori (*Le Triomphe des dix mercenaires*), film en Scope et en couleur de Nick Nostro, avec Dan Vadis, Helga Line, Stanley Kent, Halina Zalewska. — Il s'agit d'enlever la reine des ennemis : sujet ambitieux, donc, mais que personne ne prend au sérieux, sauf la reine... Elisabeth II, qui rappelle aux Allemands leur ancienne alliance de Waterloo contre Napoléon ; c'est presque aussi drôle. — A. J.

La strada per Fort Alamo (*Arizona Bill*), film en couleur de Mario Bava, avec Ken Clark, Jany Clair, Michel Lemoine. — Après le péplum scandinave (*La Ruée des Vickings*), Mario Bava, sous le pseudonyme de John Old, passe au péplo-western. Ce qui frappe alors celui qui s'est égaré à voir le film est la volonté de faire vrai à tout prix, le désir de faire oublier l'artifice de l'entreprise. Les petits détails l'emportent mais ne peuvent renvoyer à un ensemble qui n'existe pas. Ainsi, saisis de l'extérieur, péplum et western se renvoient leur image mais c'est une image folklorique et sans profondeur. Si la carte fut tracée pour l'armée nordiste, le territoire a été piétiné dans des milliers de pepla. De ce décalage rien ne naît, ce qui est scandaleux et prouve que Bava croit de moins en moins à ce qu'il fait. — S. D.

4 films allemands

Der Hexer (*Le Défi du Maltais*), film d'Alfred Vohrer, avec Sophie Hardy, Joachim Fuchsberger, Heinz Drache, Karl John. — Alfred Vohrer, responsable de cette adaptation sans l'ombre d'une idée, du roman d'Edgar Wallace « Scotland Yard tenu en échec », est sans doute avec son compatriote Reinl le plus actif cinéaste qui soit. Bien placé également quant à la nullité, ce tâcheron peut être soupçonné de confectionner une bande sur trois avec les chutes des deux autres. On expliquerait ainsi que les acteurs soient continuellement les mêmes (Fuchsberger en tête), l'intrigue toujours peu compréhensible et la photo inévitablement crasseuse. — J. B.

Der Schatz von Toplitzsee (*Le Trésor des SS*), film de Franz Antel, avec Joachim Hansen, Sabina Sesselmann, Gert Fröbe. — Le film s'inspire d'un fait divers réel, ce qui ne suffit pas à lui prêter la moindre authenticité. Un reporter courageux, un lac cerné la nuit d'ombres inquiètantes, d'anciens nazis camouflés en industriels respectables : la matière d'un possible sérial politique cède la place à l'insondable vertige des films désespérément, totalement, incommensurablement ratés. — J.-A. F.

Die Diamanten enholl um Mekong (*Les Diamants du Mékong*), film en Scope et en couleur de Frank Kramer, avec Philippe Lemaire, Paul Hubschmid, Marianne Hold, Michèle Mahaut, Horst Frank, Brad Harris. — Un journaliste, à la recherche d'une exploitation concentrationnaire de diamants, suit pour cela un faux diamantaire, vrai policier, sur la piste. Au duo s'ajoute un faux aventurier, autre vrai policier, poursuivi par une anglaise myope, accompagnée par un valet. Tout le monde se retrouve chez le mystérieux exploitant, échappé d'un asile psychiatrique. Bagarres, sadisme à la sauvette, amourettes. — J.-C. B.

Mabuse attaque Scotland Yard, film de Paul May, avec Peter van Eyck, Sabine Berthmann, Klaus Kinski, 1963. — Dernière incarnation connue à ce jour du personnage, semble-t-il immortel, de Norbert Jacques. Fritz Lang, qui en avait assez de ce jeu, rédigea, à regret, un testament. Les neveux surgirent et dépassèrent les terreurs émises par la fable. Puis un fils qui voyait tout à la télévision. Aujourd'hui, ce fils contraint, d'outre-tombe, le professeur Pohland à prendre la succession. Plus en Allemagne, où la dynastie Mabuse est, pour quelque temps, grillée, mais en Angleterre. La bande opère à l'aide d'appareils à hypnotiser, qui dictent des ordres. Ce film, qui appartient à la série des requins, grenouilles, araignées, serpents, narcisses, crapauds, est nettement meilleur. Une raison : il emprunte à la tétralogie langienne tout ce qu'il

est possible de lui emprunter : les acteurs (cf. le générique), les péripéties (hypnoses, accidents, examen de cadavre, conférences, explosions...), les décors (couloirs, pièces spacieuses), les cadrages. C'est pourquoi Scotland Yard y est exotique, qui n'a jamais poursuivi Mabuse. Et, de même que le fantôme du docteur (qui, en l'occurence, est « incarné » par l'acteur qui était chez Lang le fils de Mabuse) vient — autre emprunt — hanter le professeur Pohland, de même l'esprit de Fritz Lang finit-il par prodiguer quelques lueurs au film de Paul May : à l'instant où l'innocent facteur, qu'on veut pousser à tuer, est filmé, le négatif, qui, chaque fois, remplace l'image normale, nous montre ici Hitler — ou son sosie ; quelque temps après, comme preuve de son efficacité, la caméra oblige un bourreau à se pendre à la place du condamné à mort, tandis que les reporters enregistrent ces variations, suscitées par l'un d'entre eux. — J.-C. B.

Evil of Frankenstein (L'Empreinte de Frankenstein), film en couleur de Freddie Francis, avec Peter Cushing, Peter Woodthrope, Duncan Lamon, Kiwi Kingston, Sandor Eles, Katy Wild, David Hutcheson, Carol Gardner, Tony Arpino, Michele Scott. — Freddie Francis ni meilleur ni pire que Terence Fisher. On a du mal à croire que, cinq minutes après son arrivée dans un château inhabité depuis dix ans, un homme puisse retrouver des verres propres et boire du vin, être vêtu constamment d'habits impeccables. Prouve encore une fois que le fantastique a besoin de la « monotonie des jours ». Une bonne idée : la machinerie électrique que Frankenstein doit faire démarrer à la force des bras. — J.-C. B.

On the Fieddle (Deux des commandos), film de Cyril Frankel, avec Sean Connery, Alfred Lynch, Cecil Parker, Stanley Holloway, 1961. — Le service militaire du futur 007, ou James Bond simple soldat bénêt et un peu brute. De toute façon c'est plus drôle et mieux fichu que *Goldfinger*. — J.-P. B.

Ring of Spies (Fabrique d'espions), film de Robert Tronson, avec Bernard Lee, William Sylvester, Margaret Tysack. — Comment apprendre le métier d'espion chez soi en sept leçons : situation d'avenir (dix à vingt ans de pension). N'échappe malheureusement à aucun des pièges du cinéma scolaire : la répétition, la grisaille, l'application, qui n'empêchent pas le vague et l'inefficacité. Si la carrière vous tente, préférez les méthodes actives. — J. R.

3 films espagnols

Zorro se démasque, film en Scope et en couleur de Miguel Lluch, avec José Suarez, Isabel de Castro, Martinez Soria. — Comme quoi le masque ne fait pas le Zorro car, ôté celui-là, celui-ci, incognito, sans le lasso ni le chapeau, mais avec son cheval, triomphe donc plus facilement. A noter, pour la tradition : un Zorro méconnaissable puisque visage nu ; pour l'histoire et la géographie : les débuts du télégraphe optique, type sémaphore, dans les plaines espagnoles ; pour le folklore : une corrida à cheval ; et pour l'humour : la V.F., prodigieusement ironique, du genre : un gitan pendant une « chula » — « Ole ! gitane » ; un autre gitan maussade : « Ole... ta gueule, oui ». — J.-P. B.

La Tumba del pistolero (Les Pistoleros), film en Scope et en couleur d'Amando de Osorio, avec Jorge Martin, Mercedes Alonso, Silvia Solar, Todd Martins, Jack Taylor, Luis Induni, Joaquim Pamplona, José Marco. — C'est l'histoire d'un malentendu : deux types, les meilleurs amis, aiment la même fille ; elle est tuée ; chacun croit l'autre coupable ; ils deviennent les pires ennemis. Mais mystère : l'un des deux est-il mort ? Est-ce Springsteen ou de Osorio qui a fait le film ? Pour donner le change, les chansons, en tout cas dans la version française, sont en anglais et la tombe est vide. J.-P. B.

Les Trois implacables, film en Scope et en couleur de J. R. Marchent, avec Richard Harrison, Robert Hundar, Gloria Milland. — On sait que la mode du western européen sévit dangereusement depuis quelque temps déjà. Il s'agit, si l'on en juge par celui-ci qui est espagnol, de partir à la recherche des canevas westerniens américains les plus éculés- aspect quichotesque de l'entreprise — et de les rénover en leur appliquant ce qu'il faut — plutôt ce qu'il ne faudrait pas — de couleur locale. Ici, l'un des jeunes gens élevés dans la haine de l'assassin de leur père atteint l'âge de raison et se fait shérif... — J. B.

2 films suédois

Anglar Sinns Dom (Existe-t-il encore des anges ?). Voir article de Jean Béranger dans notre numéro 154, page 43, et critique dans numéro, page 138.

Nattvardsgästerna (Les Communiants). — Voir article de J.-L. Comolli dans notre numéro 156, le « Journal des Communiants » dans notre numéro 165, et dans ce numéro, page 50, et critique dans notre prochain numéro.

1 film pakistanais

Jago hua Savera (Quand naîtra le jour), film de A. Kardar, avec Tripti Mitra, Zurain Rakshi, Aneas Ama, Kazikhalig, Maina Latif, et des non-professionnels. — Les pêcheurs d'un petit village pakistanais vivent dans la misère et l'ignorance, sous l'opression capitaliste du notable local. On se révolte un peu, on meurt de tuberculose ou l'on se casse la jambe, on aime chastement. Il n'y a pas de quoi faire trembler la terre. Ce film tendre et désuet, plein de belles images (un tantinet occidentales, Walter Lassaly aidant) et de sentiments fades, méritait la médaille en chocolat qu'il a reçue au festival de Moscou. — M. M.

Ces notes ont été rédigées par Jean-Pierre Biesse, Jean-Claude Biette, Jacques Bontemps, Jean-Louis Comolli, Serge Daney, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, Gérard Guégan, Albert Juross, Michel Mardore, Jacques Rivette.

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 24 F - Etranger, 27 F.** 12 numéros : **France, Union française, 44 F - Etranger, 50 F.** Libraires, Etudiants, Ciné-Clubs : **39 F** (France) et **44 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % *ne* se cumulent pas.**

Anciens numéros : No 6, **2 F** - Nos 7 à 89, **2,50 F** - Nos 91 à 147, **3 F** - Numéros spéciaux : 42, 90, **3,50 F** - 78, 100, 118, 126, 131, **4 F** - 138, **5 F** - **Port :** Pour l'étranger, **0,25 F** *en sus par numéro.* **Numéros épuisés :** 1, 2, 3, 4, 5, 10, 11, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 45, 46, 48, 54, 56, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 74, 75, 78, 79, 80, 87, 89, 90, 91, 93, 97, 99, 103, 104, 150-51. **Tables des matières :** Nos 1 à 50, **épuisées** - Nos 51 à 100, **3 F.**

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 8, rue Marbeuf, Paris-8e, téléphone 359-52-80** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.

En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Le cahier des textes

F. W. Murnau par Lotte H. Eisner

C'est un bien beau livre que Mme Eisner vient de consacrer à Murnau. Beau livre, tout d'abord, par sa présentation où il n'est pas déplaisant de rencontrer une simplicité et une clarté qui prouvent que l'amour porté au cinéaste et le respect des faits dans leur foisonnement même, l'ont emporté sur un souci de structure trop rigide ou de brièveté, qui ruineraient une semblable entreprise. De précieux appendices n'hésitent pas à préciser en cas de besoin le contenu de chapitres qui abordent les films de manière tout simplement chronologique. Un des grands mérites du livre tient assurément à l'abondance et à la qualité des illustrations. De là vient sans doute également l'émotion qu'il suscite. On n'y trouvera aucun partage arbitraire entre l'essai et les documents, mais une caution constamment demandée à ceux-ci et aux témoignages (frère, collaborateurs, etc.). Nombreux et d'une grande richesse, ils rendent l'ouvrage indispensable. Ainsi, lorsqu'il ne reste d'un film (*Der Januskopf*, par exemple) qu'une seule photo et le découpage, celle-là nous est livrée et Lotte Eisner tire de celui-ci l'enseignement qui convient. On disait les scénarios de Karl Mayer admirables en eux-mêmes autant que pour avoir servi de tremplins aux films que l'on sait, le livre en administre la preuve car il en soumet des extraits avec un respect du texte allemand, c'est-à-dire avec une audace, proche de celui dont vient de faire preuve la « Revue de poésie » à l'égard des « Plans et ébauches » de Hölderlin que les projets (déjà aboutis) de Mayer ne sont pas sans évoquer.

Beau livre ensuite, car il donne à penser. A l'un des plus grands cinéastes certes, mais aussi aux différentes tentatives déjà faites pour l'approcher. On sait qu'un tel mouvement devrait être celui vers nous de l'auteur commenté, plutôt que le nôtre vers lui. Il *devrait* l'être, mais en littérature cinématographique (plus encore qu'ailleurs) ne l'est que rarement. Le livre de Lotte Eisner remet précisément à leur place bon nombre de discours critiques à la mode dont les cinéastes, de manière plus éclatante que les écrivains, (inculture, intoxication et vocabulaire inadéquat entrant en jeu) font les frais. Ici, le film est abordé avec une simplicité louable comme disant très directement ce qu'il a à dire, et s'il renvoie à autre chose qu'à lui-même, ce n'est qu'à ses conditions d'apparition (sans qu'il s'y réduise pour autant ; aucune déviation vers Brunetière d'une part ou de l'autre vers un marxisme naïf) ou encore à un autre film et non à un contenu caché qu'il s'agirait d'aller découvrir. Fidèle à sa vocation, l'historien tourne résolument le dos à une critique thématique et son livre arrive à point qui nous trouve un peu las de ces réductions des œuvres à un unique schème interprétatif plus ou moins arbitraire, farfelu et comique, un peu fatigués d'écrits d'obédience bachelardienne usurpée (notons qu'épistémologue en vacances, Bachelard, lui, ne se prenait guère au sérieux, et, plus soucieux de *la poésie* que *des poèmes,* laissait menacer l'inflation plutôt que le sectarisme). La démarche critique, qu'elle adopte telle ou telle « méthode », consiste trop souvent à soustraire brutalement l'œuvre du domaine qui lui appartient, à en extraire quelques éléments que l'on transporte dans un autre domaine (souvent méconnu) en oubliant que dès lors l'unité de départ n'a plus cours. (cf. à ce propos les remarques de M. Deguy in *Tel Quel* nº 8.) Sous le fallacieux prétexte d'épuiser l'œuvre en compréhension, on la perd de vue en lui faisant violence. La mission du commentaire ne peut être qu'un effort pour dire les relations essentielles que *certains* films cherchent à dire. De telles relations résident en l'espace qu'ouvre le film et non ailleurs. Mais qu'on ne s'y trompe pas, l'ambition de Lotte Eisner n'est à aucun moment de dénoncer certaines aberrations de la critique cinématographique, mais tel est néanmoins l'un des aspects importants de son livre. Face aux dogmatismes de toutes sortes sa démarche nous ravit, qui toute narrative, semble guidée par le seul précepte du faune de Mallarmé : « O nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers ».

Si un tel ouvrage est au cinéma ce que la « critique universitaire » est à la littérature, c'est alors de l'excellente « critique universitaire », celle qui se garde des mots de peur de trahir les faits. Sa souplesse toutefois l'en différencie, l'absence de rigidité mais non de sérieux. Car ici, vie et œuvre apparaissent comme les deux aspects du *même.* Ainsi, dans son domaine restreint mais qu'il importait de défricher, le livre est une totale réussite. Sans doute est-il d'ailleurs significatif que les seuls livres de cinéma récents qui comptent — par lesquels nous avons de ce fait tenu à rouvrir cette rubrique — soient, outre ce « Murnau », l'autobiographie de Chaplin et l'« Esthétique et psychologie du cinéma » de Jean Mitry (cf. compte rendu de Christian Metz in « Critique » nº 214, mars 1965), c'est-à-dire trois livres différemment éloignés de la critique de cinéma. Ce n'est donc pas par hasard que le présent numéro et les suivants témoigneront d'un effort pour que cette revue tienne compte de la nécessaire variété du discours sur le cinéma. Quant à la critique proprement dite, l'effort est plus difficile encore qui parviendra à la sortie de son impasse, mais que le récent article de Jacques Rivette (« D'après Brecht ou brechtien? », « Lettres françaises » nº 1.074) soit le signe de la prise de conscience de cette difficulté stimulante qui justifie notre présence ici.

Pour en revenir à Murnau, on aura sans doute compris que le livre remarquable de Lotte Eisner ne dispense pas de lire les textes qu'Astruc et Rohmer consacrèrent à cet immense cinéaste. Ajoutons à ce propos qu'il est beau de voir le verdict de l'historien ratifier l'hypothèse jadis émise par le critique (Rohmer, *Cahiers* nº 79, p. 22) riche alors de sa seule « impression », quant à l'énigme aujourd'hui résolue des deux copies de *Nosferatu.* Comprenant en profondeur Murnau, Rohmer rendait à l'avance la genèse de l'œuvre (jusque dans sa petite histoire) vraiment Mme Eisner énonçât celle-ci avec une intelligence et un soin dont je n'ai donné qu'une faible idée. — Jacques Bontemps.

Histoire de ma vie par Charles Chaplin

Chaplin ou pas Chaplin, l'autobiographie est l'école du mensonge. Ces « Mémoires » ne dispensent pas de lire les multiples témoignages ou essais qui furent consacrés dans le monde entier à l'inventeur de Charlot. Si le manuscrit original n'avait pas été réduit de moitié pour l'édition définitive, le lecteur aurait sans doute rencontré des mensonges par omission et des faussetés en plus grand nombre. Au jeu de la sincérité, Chaplin se donne la note 4 sur 10. Ce n'est pas dans « Histoire de ma vie » qu'il faudra chercher la vérité sur son mariage avec la bien prénommée Lolita, qui lui donna deux enfants contre son gré. « Les deux fois, il a prié sa femme d'avorter. Il lui a dit la vérité : c'est une chose qui se fait ; d'autres femmes le font ; elles l'ont fait pour moi. Pour moi, c'est-à-dire par amour. » (Documents surréalistes, éditions du Seuil). En revanche, nous n'ignorons plus rien de l'affaire Joan Barry, provocation érotico-alcoolique montée par les crypto-fascistes pour perdre Chaplin. Du crayon gras et du coup de gomme,

nous devons prendre *notre parti* avec une égale sérénité. Chaque bribe offerte doit être recueillie précieusement. Chipoter sur les lacunes et les erreurs de Chaplin quand les autres cinéastes brillent par leur mutisme, équivaudrait à singer le héron de la fable.

Sur sa jeunesse, Chaplin est imbattable. D'abord personne ne viendra le contredire, et puis on sent qu'il est à l'aise et ne s'embarrasse plus de cachotteries. *Nous possédons* là, sur son enfance, sa famille, la misère et la folie de sa mère, ses débuts modestes, *plus de cent pages* irremplaçables, d'une extraordinaire précision anecdotique, et d'autant plus belles que dénuées de pathos.

Par la suite, les choses se gâtent. A mesure qu'il devient plus célèbre et plus riche, Chaplin discerne de moins en moins ce qui est important. Gageons qu'il a sacrifié maints souvenirs plus révélateurs que les élans de snobisme naïf dont il n'est jamais parvenu à se défaire. Bientôt *octogénaire*, il n'en revient pas du bonheur d'être riche, et reste bouche bée devant n'*importe quel représentant* d'une « élite », avec la juvénile platitude de Fitzgerald.

Dans ce domaine des relations sociales, le grotesque touche au sublime. Chaplin reçoit un « célèbre architecte » qui, rendant visite au roi et à la reine d'Angleterre, au palais de Buckingham, apporte une maquette de W.-C. — Et Chaplin *imperturbable* de noter : « elle avait une quinzaine de centimètres de haut, avec un petit réservoir *plein d'eau et ayant* à peu près la capacité d'un verre à Bordeaux ; et quand on *tirait* la chaîne, le tout fonctionnait comme une véritable chasse d'eau ».

Les disciples de Suarès, qui voudraient encore « écraser le cœur ignoble de Charlot comme une punaise », n'auront pas de mal à découvrir dans ce livre quelques *motifs nouveaux*. A chaque paragraphe éclate la preuve involontaire de la fameuse avarice *chaplinienne*. Celui *qui* se souvient du prix du moindre sandwich acheté en 1900, devenu opulent, *mesure* ses cadeaux et laisse traîner les étiquettes. Sur son égoïsme, l'auteur de *Limelight* fournit avec ingénuité les plus touchantes révélations. Son inconsciente cruauté envers Edna Purviance atteint un sommet de l'humour noir dans les deux dernières pages, où la mort d'Edna devient hommage au « monde qui rajeunit ». *La fraîcheur* de cette férocité dessine un portrait d'autant plus juste, et donc précieux, que *Chaplin croit présenter* de lui-même l'image la plus flatteuse. Chaque page, même contenant un tissu de banalités, enrichit par conséquent notre estimation de l'œuvre.

Mise à part cette sorte de sculpture en creux, qui confirme l'ambiguïté de la « générosité » chaplinienne, le livre fourmille de renseignements épars, concernant l'œuvre proprement dite. Les considérations esthétiques ne sont livrées qu'avec parcimonie. *En voici* un échantillon qui définit le style de Chaplin.

« Le point de vue le plus simple est toujours le meilleur. Pour ma part, j'ai horreur des effets bizarres, comme par exemple, filmer à travers un feu dans la cheminée *du point* de vue d'un *morceau* de charbon, ou bien suivre un acteur dans le hall d'un hôtel *comme si on l'escortait* à bicyclette ; pour moi, ce sont des effets faciles et cousus de fil blanc. Dès l'instant que le public connaît le décor, il veut se voir épargner l'ennui d'une tache qui bouge à travers l'écran pour voir un acteur se déplacer d'un endroit à un autre. (...) La disposition de caméra que j'utilise est destinée à faciliter la chorégraphie dans les mouvements de l'acteur. Quand une caméra est placée sur le sol *ou quand elle tourne* autour des narines du comédien, c'est la caméra qui joue et non pas l'acteur. *La caméra ne doit pas* s'imposer. »

Sur la création du personnage de Charlot, quelques précisions passionnantes. Chaplin débute à la Keystone sous la direction d'Henry Lehrman, second metteur en scène après Mack Sennett. « Je portais une redingote légère, un haut de forme et des moustaches en guidon de *bicyclette*. » Cette tenue correspondait à un rôle de reporter (il s'agit certainement du film *Making a Living, 1914*). Au montage, le rôle de Chaplin est massacré par Lehrman, jaloux des idées du *nouveau* venu. Retour de Mack Sennett, qui demande à Chaplin de se faire « un maquillage comique. N'importe quoi. »

« ... Ma tenue de reporter ne me plaisait pas. Sur le chemin du vestiaire, je me dis que j'allais mettre un pantalon trop large, de grandes chaussures et agrémenter le tout d'une canne et d'un melon. Je *voulais que tout fut en contradiction.* »

A propos de la critique et de la moustache, signalons que le paradoxe d'André Bazin (Chaplin tournant *Le Dictateur* pour se venger d'Adolf Hitler qui lui avait volé sa moustache) n'en était pas un. Dès 1937, Alexander Korda avait conseillé à Chaplin de réaliser un film en partant de cette idée, qui permettrait au comédien de tenir un double rôle.

Mais avant de passer aux anecdotes, gla*nons* une autre leçon de style :

« L'emplacement de la caméra, c'est l'accent du *langage cinématographique*. On ne peut poser en principe qu'un gros plan accentue plus fortement un jeu de scène qu'un plan éloigné. (...) Je n'en veux pour exemple qu'un passage d'une de mes premières comédies, *Skating* (*Charlot patine*). Le vagabond entre dans la patinoire et commence à patiner, un pied en l'air, glissant et tournoyant, trébuchant *sur* des gens ou les bousculant et semant la confusion autour de lui, pour finir par *laisser tout le monde sur* le dos devant la caméra tandis qu'il patine vers le fond de la piste, sa *silhouette s'amenuise* peu à peu avec la distance jusqu'au moment où il vient s'asseoir parmi les spectateurs pour contempler innocemment le chaos qu'il a provoqué. »

Les réflexions de cet ordre sont rarissimes. En revanche, pour la plupart de ses grands films, Chaplin fournit les origines anecdotiques dont il s'inspira. Au sujet de *Monsieur Verdoux*, la moisson est inespérée. Chaplin donne trois scènes dans leur version intégrale, et raconte en détail ses conversations ubuesques avec la censure (Breen Office). Il raconte à sa manière l'apport de Welles dans la conception originale du scénario. On sait quels conflits de vanité sont nés entre les deux *hommes pour attribuer* la paternité du fait-divers à l'un ou l'autre ! Qu'importe, le chef-d'œuvre *fut écrit* en deux ans, dans le climat de l'affaire Joan Barry, ce qui justifie sa misogynie. Chaplin, qui a bon goût, pense que *Verdoux* est son meilleur et son plus brillant film. « Scénario plein d'un humour diabolique, d'une satire âpre et d'une violente critique sociale. »

Ce compte rendu pour école buissonnière ne relate pas toutes les surprises que réserve le hasard des pages. Pour le diver*tissement*, il faudrait conter l'assassinat (manqué) de Chaplin au Japon, par l'or*ganisation secrète du* « *Dragon Noir* », dans le plus pur style des serials et des bandes dessinées. Il faudrait citer *in extenso* le remarquable « Discours pour l'ouverture d'un second front », prononcé par Chaplin en 1942, alors que l'Amérique hésitait à soutenir les Russes contre Hitler. (En dehors de toute démagogie, la lucidité politique de ce texte est étonnante, de la part de Chaplin. Ce fut aussi un acte de courage qui lui causa beaucoup *d'ennuis*.) Il faudrait encore citer l'extravagant projet de film sur le Christ, qu'il élabora *en compagnie de Stravinsky*.

Un point mérite d'être souligné : le réalisme efficace de Chaplin, qui remet à leur place certains larmoiements. « Histoire de ma vie » est un livre parfois odieux, tant le fric, encore et toujours le fric, y occupe la première place. Mais quelle leçon pour les apprentis-cinéastes « idéalistes », lorsque nous voyons l'auteur, pourtant en pleine gloire, sauver *in extremis Les Lumières de la ville* d'une catastrophe sans *précédent*. A la force du poignet (et du dollar), « Charlot » rétablit la situation : « *Comme le temps pressait*, je passai toute la nuit debout, à vérifier comment se passait la projection du *film*, *à décider* de la taille de l'image et à corriger la distorsion... » La prodigieuse histoire de la création des Artistes Associés, conçue en vingt-quatre heures pour faire échec à un gigantesque projet de fusion entre toutes les maisons de production et tous les exploitants des Etats-Unis, ce coup de dé à la taille d'un continent nous laisse pantois. Dans tous les domaines, la plus grande envergure de Chaplin ne coïncide pas avec l'*image* conventionnelle que nous imposent les Histoires du Cinéma.

Michel Mardore.

P.S. — L'Index, pour une fois, constitue un remarquable *instrument de travail*. Il permet de retrouver en un clin d'œil le *contenu* de la plupart des pages, et jusqu'aux plus vagues « pensées » de Chaplin. (Classement par noms et par *sujets*, avec citations.)

F.W. Murnau, par Lotte H. Eisner : Le Terrain vague. Histoire de ma vie, par Charles Chaplin : Robert Laffont.

le cahier des autres

Sous le titre « Les dettes de la nouvelle vague », Leonardo Autera rend compte dans *Bianco e nero* (janvier) de la rétrospective consacrée l'an passé au jeune cinéma français dans le cadre du festival de Porretta Terme. Compte rendu souvent bien intentionné, mais qui recèle une savoureuse remarque risquée à propos de *Paris nous appartient*. Après y avoir relevé des traces de *Beyond a Reasonable Doubt* et de *Laura*, l'auteur prend soin d'ajouter que « *Rivette a le mérite de n'être pas resté insensible à d'autres influences culturelles (il suffira de citer le nom de Camus) qui se révèlent en définitive comme les plus déterminantes dans l'intérêt que présente son film.* » Celui-ci n'était, il est vrai, pas sous-titré à Porretta, mais il semble néanmoins que Camus ait été mal traduit en italien et qu'il y ait gagné.

L'eau tient à coup sûr dans les films d'Antonioni une place que personne ne songe à lui contester. Etait-ce donc la tâche du critique que d'en recenser les différentes apparitions, comme s'y est employé René Micha dans *Critique* (avril) ? Le résultat permet d'en douter. En effet, dans cet essai : « L'eau dans l'œuvre d'Antonioni », l'auteur n'aboutit en dernière analyse qu'à quelques fortes pensées du genre : « *Il me semble que Valéry et Mallarmé, par exemple, prennent le parti de la terre, mais Claudel celui de l'eau. Saint-John Perse va des îles à la mer. Et Antonioni? A mes yeux, il se tient aux côtés de l'eau.* » (p. 304), ou encore : « *En somme, Antonioni, comme Bergman, envisage tour à tour le rapport à autrui, le rapport au monde, le rapport à soi.* » (p. 308) Il est vrai qu'il avoue d'emblée que son entreprise « *est en partie un jeu, une manière de critique conjecturale* » (p. 300). Cela doit lui être compté. Mais c'est avec sérieux que joue René Micha, qu'on en juge : « *Cependant l'eau est un élément bipolaire, qui signifie la naissance et qui signifie la mort. Cette ambivalence se montre dans tous les mythes. Le très curieux essai de Mme de Marmier (une élève de Gaston Bachelard), « La mystique des eaux sacrées dans l'antique Armor », a relevé quelque trois cents ou quatre cents sources, fontaines, étangs, lacs, mares, puits, rivières et ruisseaux de Bretagne : où s'opposent inlassablement le pouvoir bénéfique et le pouvoir maléfique. Plus récemment, Claude Lévi-Strauss a décrit cette ambivalence au sein de deux sociétés de l'Amérique tropicale. « Les Bororo, écrit-il, vivent (et surtout pensent) sous le signe de l'eau (...) Chez les Sherenté, c'est l'inverse : ils pensent en terme de sécheresse, c'est-à-dire d'eau négativée (...) » L'œuvre d'Antonioni admet ces deux pôles : elle leur doit sa richesse et sa force.* » Peut-être serait-il prudent d'ajouter : « entre autres choses ». Voilà qui donne en tout cas plus envie de relire Bachelard et Lévi-Strauss que de découvrir Mme de Marmier et M. Micha, voilà qui ressemble fort à une faute de ton doublée de cuistrerie.
Il ne m'échappe pas — puisque c'est devenu légendaire — que les *Cahiers* ne sont pas exempts d'excès de ce genre. Aussi sommes-nous devenus difficiles en la matière. Car on conviendra aisément que nous avons connu des exercices critiques plus périlleux que celui-ci, puisque de l'eau, il y en a effectivement chez Antonioni tous les deux ou trois plans. D'autre part, le crédit relatif d'entreprises de ce genre tient souvent à ce qu'elles apaisent la mauvaise conscience de très jeunes cinéphiles en rendant respectables des films qui parfois ne le sont guère en eux-mêmes. Antonioni, lui, en impose d'emblée (un peu trop justement, disent nos jeunes acrobates de la thématique) et Micha ne lui apporte que quelques ennemis de plus avec la lourdeur de son analyse et ses citations plaquées. Citer peut être une excellente chose (éclairer le présent à la lumière du passé, l'inconnu à celle du connu) mais c'est un art. Micha ne le possède pas qui cite à tort et à travers et sans autre motif que l'illusion d'éblouir : Lacan, « *Die Traumdeutung* », Ramon Gomez de la Serna, Guy Rosoleto (*sic*), Hervey de Saint-Denys, Hegel, Merleau-Ponty, un Botticelli du Prado, Alphonse de Waelhens, Jacques Reboul (*re-sic*. Si nous sommes heureux d'apprendre — sans voir pour autant le rapport avec Antonioni — que l'antenne toulonnaise de « l'école freudienne de Paris » retransmet son enseignement jusqu'à René Micha, regrettons néanmoins que ce soit avec quelques parasites), etc.
Sans doute n'y aurait-il pas eu lieu de s'attarder sur un tel article s'il ne s'était trouvé illustrer le compte rendu du « Murnau » de Lotte Eisner où j'évoque (songeant alors aux *Cahiers* plutôt qu'à *Critique*, à Murnau et bien d'autres plutôt qu'à Antonioni), les ravages exercés par une mauvaise critique thématique et déjà (suggère aussi l'article de Micha) par « la grande industrie *Levi and Strauss Ltd* » qui, prévient Michel Deguy (*n.r.f.* n° 127) « rachète tout, exploite tout ». Ce ne sont certes pas les chemins qui sont ici mauvais, mais bien plutôt le pas de certains promeneurs. Par ailleurs de tels excès côtoient les meilleurs travaux contemporains de critique littéraire (Barthes, Foucault, Genette, Girard, Starobinski) et parfois cinématographique (Metz, Ollier) dans une revue qui, ayant su évoluer, est restée digne d'un passé prestigieux.

A celui qui, dans *Vivre sa vie*, mettait aux prises Brice Parain et Anna Karina fait écho dans *Preuves* (avril) un dialogue Aimé Patri-Macha Méril. Il faut lire intégralement ce passionnant « Entretien d'un philosophe et d'une actrice » à propos d'*Une femme mariée* et de bien d'autres choses. En voici de trop courts extraits :
« L'actrice. — *Il n'a certainement pas voulu la présenter comme une méchante femme, cette femme mécaniquement mariée, mécaniquement nantie d'appartement résidentiel, de voiture et d'amant. Godard ne voulait pas que j'aie l'air inquiet, même quand j'avais envie de l'être en considérant les situations dans lesquelles il me fourrait en représentation. Il me contraignait à garder une imperturbable sérénité, la belle sérénité de la machine qui continue à fonctionner, sans se poser d'elle-même des problèmes, bien que les circonstances lui en posent. (...) Elle n'est pas le produit de l'intention perfide des dieux ou d'un grand ingénieur, mais entièrement conditionnée par les circonstances, qui correspondent elles-mêmes à un type de civilisation qu'il déteste.*
Le philosophe. — *Dans ces conditions, pour lui, ce n'en est que plus désespérant, d'autant qu'elle demeure puissante, cette machine nouvelle. Les deux hommes, autour d'elle, font plutôt l'effet de pauvres bonshommes. Cela sent le néo-matriarcat — ou le matriarcat de l'inconscience.*
A. — *Elle ment comme elle respire, cette femme-machine, non par malignité, mais parce qu'elle ne veut pas faire de peine à ces pauvres bonshommes. (...) Je n'étais pas, je ne voulais pas être cette femme, produit d'un ressentiment de Godard contre telle ou telle, parce que ce n'était pas moi. Pourtant cette femme qui n'était pas moi, il a bien fallu que je la sois, puisque j'avais été engagée et que je m'étais engagée. (...)*
Ph. — *(...) si vous n'aviez rien de commun comment auriez-vous pu la représenter si bien? (...)*
A. — *(...) Si vous voulez parler de la femme-machine que je ne suis pas, je reconnaîtrai volontiers que dans femme-machine il y a femme quand même, et que je me suis inspirée de ma nature de femme pour jouer un rôle de femme que les plus noires intentions de Godard ne pouvaient détruire tout à fait. Voilà pourquoi j'étais tantôt moi-même, c'est-à-dire une femme, et tantôt le personnage méchamment rêvé par Godard, une machine conditionnée par le milieu, une chose impersonnelle, inconsciente, le rôle auquel j'ai dû me plier. (...) Godard a dû comprendre lui-même qu'il n'aurait pas été sage de suivre jusqu'au bout son impulsion, et c'est pourquoi il m'a utilisée comme contrepoids en me laissant intervenir et en se contentant de circonscrire. (...) On peut jouer aussi son personnage au parfait naturel. Ainsi voyez dans le film de Godard, ce médecin que je vais consulter précisément pour savoir si l'enfant que j'attends est celui de mon amant ou de mon mari, ce qui me permettrait de trouver une ligne de conduite que je ne trouve d'ailleurs pas.*
Ph. — *Je n'ai jamais tant ri. Ce médecin est un excellent artiste.*

A. — *Eh bien! cet excellent artiste était un vrai médecin. Il fonctionnait exactement comme il fait tous les jours dans son cabinet...*

Ph. — *Cela est fort, et l'on peut vraiment dire qu'en ce cas le réel dépasse la fiction.*

A. — *C'est la manie de Godard de faire jouer ses personnages au naturel. Ainsi vous avez vu ce qu'il a fait de Roger Leenhardt, ce cinéaste déjà connu entre les deux guerres, en le chargeant d'incarner l'intelligence, intervention à la fois calculée et spontanée, puisque le texte était bien de Leenhardt, comme les propos du médecin.*

Ph. — *En tant qu'héroïne centrale, vous n'étiez pas sur le même plan que les autres. Mais considérons au fond cette question du présent. En somme il voulait vous faire dire qu'une femme n'est qu'un esprit momentané, oublieux du passé, insouciant de l'avenir, charmant sans doute et séduisant, mais proche de la matière, prêt à tout instant à se dissoudre dans le monde environnant, sans dommage d'ailleurs, comme une légère fumée qui se déforme et se reforme au gré des vents. L'astuce, comme dans les procès de sorcellerie, était de faire présenter le réquisitoire par l'accusée, au moins indirectement.*

A. — *Vous vous trompez si vous le croyez misogyne à ce point. Le nouveau film qu'il prépare, et dont je vous ai parlé, montre qu'il n'a cessé d'espérer la rédemption de la femme. La fin est touchante et presque naïve : le robot féminin qu'il a réussi à sauver de la catastrophe apprend à dire « je t'aime », comme un bébé qui balbutie les premiers mots.*

Ph. — *On a souvent reproché à ce cinéaste de mêler trop de philosophie à ses images. Mais je ne pense pas qu'il me fasse une concurrence déloyale. Je le tiendrais plutôt pour un prédicateur et, quoi qu'on dise, un prédicateur au moyen des images. Il nous menace de l'enfer (...)*

Ph. — *Ce prophète veut dire qu'on nous prépare un enfer froid, confortable et solitaire d'où toute vie disparaîtra. La femme en sort appétissante comme les mets qu'elle tire de son réfrigérateur, mais elle est épilée, tandis que les mâles, ces vestiges archaïques, sont encore velus mais devenus stupides. (...) Aucune opposition dogmatique ne sépare Calvin et Luther, je veux dire Godard et Bergman : tous deux nous envoient en enfer, sauf recours de la grâce. Mais il y a une différence de tempérament qui s'exprime dans le style : chez l'un l'enfer est glacé, chez l'autre il est brûlant.*

A. — *Ce film n'était donc pas aussi immoral qu'on l'a dit, puisque selon votre analyse c'était une intention morale, voire moralisante, qui le guidait. C'est ce que confirme l'esprit du prochain film que Godard doit entreprendre en faisant intervenir, à la fin, l'amour rédempteur.*

Ph. — *C'est précisément lorsqu'on est guidé par une intention morale que l'on encourt le plus aisément le reproche d'immoralité. Il n'en serait pas de même s'il s'agissait de bonne, simple, honnête, animale amoralité. La marquise des Anges s'offre généreusement sur les affiches, et l'on ne songe pas à interdire l'accès de la salle aux moins de cinq ans. Vieux et jeunes bébés auxquels on promet croupes et merveilles sont invités à se réjouir angéliquement.*

Moins denses, certes, mais révélateurs à leur manière (et, de surcroît enrichis d'une sympathique illustration, révélatrice elle aussi) sont les propos d'une autre charmante actrice : Carol Lynley, recueillis dans *Playboy* (mars). Elle avoue être névrosée, mal concevoir la virginité au delà de douze ans et le désir d'être mère sans pour autant se marier, désir qu'elle dit contrarié par sa nationalité américaine. Quelques mots également sur Preminger : « *Après* Blue Denim *ma carrière s'arrêta, puis elle repartit avec* The Cardinal. *Lorsqu'on m'envoya voir Otto, j'étais nerveuse et à moitié morte de peur. Je m'attendais à être brutalement repoussée. Mais j'obtins le rôle et il m'enseigna la discipline. Il m'apprit à me tenir droite et à parler moins vite. J'étais timide, ce qu'il me fit surmonter. Maintenant, les cris d'Otto me manquent.* »

Jacques BONTEMPS.

Edité par les Editions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire n° 22 354
Imprimé par P.P.I. - C.D.D., Paris - Le directeur de la publication : Frank Tenot